

Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza

Francis Hutcheson

Estudio preliminar, traducción y notas de
Jorge V. Arregui



Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza

Colección
Clásicos del Pensamiento

Director
Antonio Truyol y Serra

Francis Hutcheson

Una investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza

Estudio preliminar, traducción y notas de
JORGE V. ARREGUI



Título original:
An inquiry concerning the origin of our idea of beauty (1725)

Diseño y realización de cubierta:
Rafael Celda y Joaquín Gallego

Impresión de cubierta:
Gráficas Molina

Telémaco, 43 - 28027 Madrid
ISBN: 84-309-2119-2
Depósito Legal: M-1499-1992

Printed in Spain. Impreso en España por Tramara. Tracia, 38. Madrid

ÍNDICE

UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA

ESTUDIO PRELIMINAR

por Jorge V. Arregui

I. LA MODERNIDAD DE LA ESTÉTICA DE HUTCHESON

Los estudiosos de Hutcheson suelen señalar que su *Investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza*, que es el libro I de su *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza y virtud*, publicado en 1725, es el primer tratado sistemático de Estética[1] de la modernidad. A lo largo de esta sección quisiera mostrar, en primer lugar, que estas dos características esenciales de modernidad y sistematicidad aludidas en tan escueta definición son, en realidad, las dos caras de una única moneda, pues la vinculación en el ámbito estético de modernidad y sistematicidad no es accidental, ya que la estética sólo puede constituirse como disciplina autónoma en la modernidad. En segundo lugar, plantearé que esta vinculación no accidental entre estética y modernidad imprime en la Estética, tal y como se constituye en los albores de la Ilustración prekantiana, algunas de sus características fundamentales: el

[1] A lo largo de este trabajo uso «Estética» con mayúscula para referirme a la disciplina, y «estética» con minúscula para referirme al ámbito que estudia tal disciplina.

predominio de un planteamiento epistemológico que obtura el valor cognoscitivo del arte y la belleza, la sustitución de un planteamiento metafísico por uno psicológico, y la aparición de un interés emancipativo. Por último, trataré de mostrar que tales características aparecen paradigmáticamente en la interpretación empirista que Hutcheson realiza de las más profundas intuiciones de Shaftesbury. Bajo este punto de vista es preciso señalar que entre ambos media una profunda diferencia que los sitúa en universos culturales diversos, porque la aplicación de los principios de la psicología empirista a los temas específicos de Shaftesbury transforma profundamente su planteamiento. Kivy ha señalado certeramente a este respecto que «Shaftesbury es una figura de tránsito en la historia de la estética: aunque es nominalmente el fundador de una nueva tradición tiene un pie firmemente plantado en el pasado, no solamente el pasado representado por el Renacimiento italiano, sino también el de la antigüedad clásica»[2]. Y así, si es cierta la tesis de Cassirer de que Shaftesbury es el primer autor cuya «teoría será la primera en ofrecer y cimentar una filosofía verdaderamente amplia e independiente de lo bello»[3], también lo es que tal filosofía no se constituye como una disciplina autónoma por cuanto que en Shaftesbury la belleza no está de ningún modo desvinculada de la verdad y la bondad, ya que, para él, «toda belleza es verdad»[4] y «la belleza [...] y la bondad *son una y la misma cosa*»[5] pues ambas se resuelven en la armonía. «Porque —escribe Shaftesbury— ¿no descubriremos a este respecto ante todo que lo que es

[2] P. Kivy, *The seventh sense. A study of F. Hutcheson's Aesthetics and its influence in Eighteenth century Britain*, Burt Franklin and Co., New York, 1976, p. 18.

[3] E. Cassirer, *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 1950, p. 342.

[4] A. A. C. Shaftesbury, *Second characters*, ed. de B. Rand, Cambridge University Press, Cambridge, 1914, p. 10.

[5] A. A. C. Shaftesbury, *The moralists*, en *Characteristics of men, manners, opinions and times*, The Bobbs Merril Co., Indianapolis, 1964, vol. II, p. 128; «By this the beauty of virtue would appear, and hence (as has been shown) the supreme and sovereign beauty, the original of all which is good or amiable» (íd., p. 69). Cfr. también *Inquiry concerning virtue and merit*, en *Characteristics*, vol. I, p. 338.

bello es armonioso y proporcionado; lo que es armonioso y proporcionado es verdadero, y lo que es a la vez bello y verdadero es, en consecuencia, agradable y bueno?»[6]. De este modo, el carácter asistemático de la estética de Shaftesbury, es decir, su carencia de autonomía como disciplina filosófica, resulta profundamente significativa.

1. La autonomización de lo estético. La actitud estética

La autonomización de la belleza como ámbito específico de la realidad y la consiguiente aparición de la Estética como disciplina filosófica independiente corren paralelas al nacimiento de la actitud y el punto de vista estético, es decir, la atención exclusiva al modo en que un objeto aparece en la sensibilidad. Para ser más exactos, la autonomización de la belleza es únicamente posible desde la actitud y el punto de vista estético porque, sólo en la medida en que se adopta una actitud estética, la belleza se independiza de las otras dimensiones de la realidad. Mediante el desinterés estético, «la belleza —ha escrito Marchán Fiz— queda separada con toda nitidez de la utilidad o la posesión. La recepción estética se abre atentamente a todas las impresiones que suscitan los objetos contemplados, se identifica con esa actitud vacante, de abandono, de dejarse mecer en la inmediatez de los estímulos sensibles»[7]. Por eso aparece una cierta circularidad en las definiciones de belleza y actitud estética, que se registra también en la teoría institucional del arte[8], porque, si la actitud estética es la atención exclusiva a la belleza, ésta es lo que se aprehende, lo que comparece en nuestra sensibilidad, cuando se adopta una

---

[6] A. A. C. Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, en *Characteristics*, vol. II, pp. 268-269.

[7] S. Marchán Fiz, *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1987, p. 36.

[8] Sobre esta circularidad en la teoría institucional del arte, cfr. G. Dickie, *The art circle*, Harem Publications, New York, 1984.

actitud estética. Con palabras de Stolnitz, «si hay alguna creencia que es la propiedad común al pensamiento moderno es que un cierto modo de la atención es indispensable para, y distintivo de, la percepción de las cosas bellas». Este modo de la atención o actitud estética, caracterizado básicamente por el desinterés, funda tanto la existencia de una «experiencia estética» como la de su objeto, es decir, el «objeto estético». Ahora bien, el propio Stolnitz advierte que la idea de desinterés como característica distintiva de la actitud y la experiencia estética es exclusivamente moderna, y o no aparece en el pensamiento clásico, medieval y renacentista o, cuando lo hace —como en Tomás de Aquino—, la alusión es indirecta y no desarrollada[9].

La Estética, por tanto, como disciplina autónoma cuyos pilares son la autonomía de la belleza y el arte, por una parte, y la actitud estética, por otra, es un saber inequívocamente moderno. No se trata de negar que en el pensamiento anterior haya excelentes y profundas reflexiones sobre la belleza y el arte, pero sí de señalar que tales consideraciones no se constituyen como disciplina autónoma porque su objeto no ha sido separado todavía de las demás dimensiones de la realidad. En Grecia o el Medievo hay una reflexión en torno a la belleza y al arte pero no hay ni «actitud estética» ni, por consiguiente, «obras de arte» en el sentido actual del término. La actividad puramente «artística» y la «obra de arte» como producto de tal actividad son el correlato de la actitud estética en la medida en que una «obra de arte», como distinta de una mera cosa o utensilio, es el conjunto de propiedades relevantes respecto de la actitud estética, y porque sólo quien adopta una actitud estética puede producir un objeto que sea sólo «una obra de arte». De un modo paralelo, la actitud estética transforma también la naturaleza en puro objeto estético. Pues bien, la autonomización del arte,

---

[9] Cfr. J. Stolnitz, «On the origins of "Aesthetic Disinteredness"», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961-1962), pp. 131-132. El texto de Tomás de Aquino citado por Stolnitz es *Summa Theologiae*, I-II, q. 27, a. 1.

la aparición de toda esa esfera de la realidad que hoy llamamos arte, constituye la gran aportación de la modernidad europea a la humanidad, como ha defendido, entre otros, Étienne Gilson[10]. De este modo, no puede entenderse por «arte» y «belleza» lo mismo antes de su proceso de autonomización que después de éste. Tales términos no designan el mismo referente en la Grecia clásica que en la Europa romántica y, a la vez, las relaciones entre el arte, la técnica, la ciencia y la filosofía[11], o entre el arte, la moral, el derecho y la religión, no son constantes a lo largo de la historia[12].

En una serie ya clásica de artículos, Stolnitz ha mostrado que el concepto de desinterés, que funda las nociones de actitud y de percepción estética, se introduce en la modernidad europea a través de Shaftesbury, quien lo acuña en el

---

[10] Cfr. E. Gilson, «Europa y la liberación del arte», en íd., *Europa y el mundo de hoy*, Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 274-287.

[11] Como ha visto muy bien Jacinto Choza, el proceso de autonomización de lo que hoy llamamos «arte» en la modernidad y el contenido de este nuevo espacio de la actividad humana debe ser puesto en relación con la constitución de la ciencia moderna. La relación entre arte, técnica, ciencia y filosofía es distinta en la modernidad y en la época clásica porque la actividad técnica clásica se escinde en la modernidad en dos, arte y técnica, a la vez que la constitución moderna de la ciencia la aproxima extraordinariamente a la técnica, confiriéndole un fuerte tono utilitario. De este modo, en la modernidad, técnica y ciencia, definidas ambas por su dimensión utilitaria, confluyen; a la vez que las bellas artes —desvinculadas de toda utilidad— convergen con la filosofía, caracterizadas todas por su dimensión contemplativa, en lo que antes se había llamado *episteme* (cfr. J. Choza, «Lo satánico como fuente y como tema de la creación artística», en íd., *La realización del hombre en la cultura*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 266-267).

[12] De este modo, la tesis de Collingwood según la cual la historia de la filosofía no es simplemente la historia de las *diversas* respuestas dadas a los *mismos* problemas, sino más bien la historia de los problemas, resulta muy aplicable en el ámbito de la estética, como muestra palmariamente la obra de Tatarkiewicz, aunque quizá no lo sea en otros campos de la filosofía. Si la estética puede entenderse como filosofía del arte y la belleza, entonces no se trata sólo de que a lo largo de la historia haya habido diversas teorías y concepciones de una misma realidad, sino más bien de que la realidad del arte ha ido cambiando a lo largo de la historia. Una buena y breve exposición de la tesis de Collingwood puede encontrarse en su *Autobiografía*. Sobre las variaciones históricas de la realidad que hoy llamamos «arte», cfr. W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 1987.

contexto ético en explícita polémica tanto con Hobbes como con la ortodoxia calvinista. Frente a Hobbes y el calvinismo, Shaftesbury pretende probar que el interés no es el único móvil de las acciones humanas, que el hombre es capaz de realizar acciones no egoístas o «desinteresadas». Ahora bien, el término «desinterés» tiene en este contexto dos acepciones distintas[13]. En un primer sentido, que ocurre raramente en Shaftesbury, que una acción es desinteresada significa que no es realizada buscando el provecho propio, sino el bien ajeno, es decir, que es benevolente o altruista. Pero, en un segundo sentido, «desinterés» no significa altruismo, o búsqueda del interés ajeno, sino solamente ausencia de cualquier interés. Esta segunda acepción aparece paradigmáticamente cuando Shaftesbury habla de «el amor desinteresado a Dios»[14]. Aquí, obviamente, «desinterés» no significa altruismo, sino ausencia de cualquier interés, pues que alguien ama desinteresadamente a Dios no significa evidentemente que sea altruista para con Dios, sino simplemente que le ama sin ninguna intención ulterior, sin pretender una recompensa por ello, que le ama por Sí mismo o por la excelencia misma del objeto[15]. Esta segunda acepción de «desinterés» alcanza la máxima relevancia estética, pues la contemplación estética se caracteriza esencialmente por ser realizada por mor del objeto mismo y no por un interés del sujeto distinto de la pura contemplación del objeto, es decir, la contemplación estética es un fin en sí misma. Contemplación desinteresada significa ahora de este modo «el puro ver y admirar»[16]. Ni siquiera cabe decir que la contemplación estética sea interesada en cuanto que persigue un determinado placer porque, «aunque el agrado o

---

[13] Cfr. J. Stolnitz, «On the significance of Lord Shaftesbury in modern aesthetic theory», en *The Philosophical Quarterly*, 11 (1961), pp. 105-107; «On the origins of "aesthetic disinteredness"», pp. 132-134; «"The aesthetic attitude" in the rise of modern Aesthetics», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36 (1977-1978), pp. 413-415.

[14] A. A. C. Shaftesbury, *The moralists* en *Characteristics*, vol. II, p. 55.

[15] Íd, pp. 55-56.

[16] Id., *Miscellaneous Reflections*, en *Characteristics*, vol. II, p. 270, nota.

placer que surge del conocimiento de ese placer una vez que ha sido percibido puede ser interpretado como una pasión egoísta o una búsqueda interesada; sin embargo, la satisfacción original no puede ser otra que la que resulta del amor de la verdad, la proporción, el orden y la asimetría en las cosas»[17]. La argumentación de Shaftesbury, como se verá después más despacio a propósito de Hutcheson, es paralela a la desarrollada por Aristóteles en la *Ética a Nicómaco* al hablar del placer que resulta del ejercicio de la actividad sin trabas.

Para subrayar el carácter desinteresado de la contemplación y el placer estéticos, Shaftesbury acude a varios ejemplos que se han hecho clásicos. En primer lugar, distingue el placer estético de la contemplación de la mar océana del que se derivaría de su posesión, o el gozo de la contemplación de unos campos feraces al placer de su propietario, porque el gozo de su contemplación no requiere su propiedad. En segundo lugar, contrapone el placer estético de la contemplación de un bosquecillo de árboles frutales al resultante de comer sus frutos, y el gozo de la contemplación de la belleza humana al deseo de su posesión sexual[18].

La tesis de Shaftesbury en torno al desinterés es asumida plenamente por Hutcheson tanto en su pensamiento ético como estético. Ya el título completo de su obra de 1725 anuncia su propósito de defender los principios de Shaftesbury contra el autor de *La fábula de las abejas*, Mandeville, y, en buena medida, todo el objetivo de la obra consiste en determinar el carácter desinteresado del placer experimentado en la contemplación de la belleza estética y de la bondad moral. Moore ha indicado que Hutcheson se opone en este punto a la ortodoxia calvinista de la escolástica reformada reinante en las universidades escocesas durante la última década del siglo XVII y los primeros lustros del siglo XVIII, que había llevado a la acepta-

---

[17] A. A. C. Shaftesbury, *An Inquiry concerning virtue and merit*, en *Characteristics*, vol. I, p. 296.

[18] A. A. C. Shaftesbury, *The moralists*, en *Characteristics*, vol. II, pp. 126-127.

ción en el plano filosófico de una determinada interpretación del dualismo agustiniano filtrado por las tesis éticas de Hobbes, Pufendorf y Locke[19]. Como es sabido, la ortodoxia calvinista mantiene frente a la católica la corrupción absoluta de la naturaleza humana y, en consecuencia, la imposibilidad de una acción naturalmente buena. Esta doctrina teológica concuerda muy bien tanto con las tesis éticas de Hobbes y Mandeville sobre el carácter intrínsecamente egoísta de todas las acciones humanas, como con la de Locke según la cual las acciones son moralmente buenas o malas exclusivamente por su acuerdo o desacuerdo con las leyes humanas y divinas. Además, como el propio Hutcheson hace notar en la Introducción, ambas tesis tienden a converger, pues, si la bondad o maldad dependen exclusivamente de la adecuación a la ley, tiende a considerarse que el único móvil de la acción es el interés por la recompensa prometida. Frente a tales planteamientos, Hutcheson mantiene tanto la existencia —contra el positivismo ético de Locke— de un principio intrínseco de moralidad, y en consecuencia un realismo moral, como la posibilidad —contra Hobbes y Mandeville— de una acción moralmente buena, es decir, no egoísta sino benevolente. Tal enfrentamiento explica bien sus dificultades con los representantes de la ortodoxia presbiteriana en Glasgow.

Moore está acertado al resumir la cuestión afirmando que

---

[19] Cfr. J. Moore, «The two systems of F. Hutcheson: on the origins of the Scottish Enlightenment», en M. A. Steward (ed.), *Studies in the philosophy of the Scottish Enlightenment*, Clarendon Press, Oxford, 1990, pp. 37-59. Sobre la existencia de principios intrínsecos de la moralidad en Hutcheson, puede verse también A. McIntyre, «Hutcheson on justice and practical rationality», en *Whose justice? Whose rationality*?, Duckworth, Londres, 1988, pp. 260-280. Moore mantiene la existencia de dos etapas en el pensamiento de Hutcheson, la compuesta por sus primeras obras en inglés escritas en Irlanda en los años veinte y la formada por las escritas en latín ya en Glasgow, afirmando que la diferencia viene dada no tanto por un desarrollo de su pensamiento, cuanto por los diferentes lectores a las que se dirigían. Hutcheson no abandonó nunca sus tesis iniciales a lo largo de las diversas reediciones de sus primeras obras mientras que trató con mucho desprecio a las latinas, resultado de las necesidades pedagógicas de su cátedra en Glasgow (cfr. pp. 41-42). Por otra parte, su estética se contiene entera en la etapa dublinesa.

los primeros escritos de Hutcheson «comprendieron una estética, una ética y una psicología que postulan las capacidades naturales o facultades para percibir y para actuar de una manera consistente con un sentido de la belleza y la virtud. Juntos abarcaron un ejercicio estoico de la vida cívica por mor de sí misma. En segundo lugar, los tratados manifiestan una coherencia en su planteamiento crítico, en su acuerdo sobre el carácter de los escritos a los que se oponían: se enfrentaban a las egoístas y legalistas teorías de Pufendorf y Locke, y a las varias formas de dualismo agustiniano en estética, ética y psicología»[20].

En el *Inquiry concerning the origin of our idea of beauty*, Hutcheson se esfuerza por determinar el placer estético frente al utilitario o egoísta, caracterizando la contemplación y el placer estéticos por su desinterés, por ser realizados por mor del objeto mismo, sin ninguna intención ulterior. Para lograr este objetivo, tras plantear la obra en el prólogo como una investigación acerca de la felicidad o de los placeres mayores y más duraderos que la naturaleza humana es capaz de experimentar, distingue entre los placeres sensibles, los estéticos y morales y los racionales. No interesa ahora recoger su distinción entre los placeres estéticos y los nacidos de los sentidos externos, pero sí es preciso recordar los términos de la distinción que establece entre los estéticos y los racionales. Para Hutcheson, mientras que los placeres racionales se fundan en la utilidad, los estéticos se caracterizan por su desinterés. A este respecto es preciso señalar ya que él hace, tanto en el tratado sobre la belleza como en el que dedica a la virtud, un uso extremadamente restringido del término «razón», de acuerdo con el cual ésta es exclusivamente la facultad de descubrir los medios adecuados para un fin determinado, quedando la determinación del fin fuera de la razón[21]. Así, por

---

[20] J. Moore, *op. cit.*, p. 53.

[21] Esta tesis es la clave de la argumentación contra el racionalismo moral desarrollada por Hutcheson en *Illustrations on the moral sense*. En cierto sentido, su tesis de que la razón no es criterio suficiente de moralidad —porque no basta con que una acción sea racional para que sea buena, sino que es preciso

ejemplo, define la razón en su tratado sobre la virtud como «la sagacidad que tenemos para perseguir cualquier fin», a la vez que mantiene que estamos determinados *por instinto* a perseguir la felicidad[22]. De ese modo, mientras que el conocimiento de los medios depende de la razón, el conocimiento del fin es exterior y previo a ella, de suerte que los objetos inmediatamente buenos son conocidos como tales por los sentidos, mientras que los mediatamente buenos son conocidos como tales por la razón[23]. En cuanto que la razón es «razón de medios» pero no de fines, en la medida en que es exclusivamente instrumental, el único placer racional es el fundado en la utilidad, porque sin duda puede encontrarse un cierto placer en la posesión de lo útil, es decir, en la previsión de un placer futuro.

Así, ya en el prólogo, reformula la vieja argumentación en torno a los bienes útiles, deleitables y honestos, subrayando el carácter absolutamente medial de lo útil al llamar «provecho-

---

también que sea bueno el fin pretendido— puede comprenderse si se recuerda la vieja idea de que la regla de la moralidad viene dada por la *recta ratio*, es decir, por la razón que se adecua al apetito *recto*. En ambos casos se mantiene que, en la medida en que la razón es la capacidad de establecer los medios adecuados para lograr un fin, la determinación de éste queda fuera del ámbito de la razón. Para los clásicos, la determinación del fin depende de un hábito del *logos* distinto de la *episteme* que Aristóteles llama *nous* o conocimiento de los primeros principios, que permite fundar la noción de *recta ratio*. Para Hutcheson, el conocimiento del fin viene dado en términos sentimentales. Probablemente sea cierta la tesis de McIntyre según la cual la fundamentación sentimentalista de la moral que Hutcheson realiza responde a un intento de fundar filosóficamente la apelación a los sentimientos característica de las doctrinas de la conversión evangélica (cfr. A. McIntyre, *op. cit.*, p. 278).

22 Cfr. F. Hutcheson, *Inquiry concerning the originals of our idea of virtue and moral good*, sección III, a. 15. En *Illustrations on the moral sense* define la razón como «la capacidad de descubrir proposiciones verdaderas», pero, como considera que tales verdades son empíricas, la razón continúa siendo exclusivamente razón de medios y no de fines. Sobre toda esta cuestión, cfr. W. Frankena, «Hutcheson's moral sense theory», en *The Journal of the History of Ideas*, 16 (1955), especialmente pp. 360-364. A partir de ahora se cita el tratado primero de esta obra aquí traducido consignando la sección y el artículo. El tratado sobre el origen de la idea de virtud se cita mediante el ordinal 2.º, la sección y el artículo.

23 Cfr. íd., Introduction.

sos o útiles» a los objetos que nos causan placer, y señalando la subordinación conceptual y real de la utilidad al placer. El provecho, la utilidad o el interés sólo pueden esclarecerse tras determinar cuáles son los placeres que los objetos provechosos o útiles son aptos para causar, y cuáles son nuestras capacidades de percibirlos. Obviamente, si denominamos «útiles» los objetos que causan placer, e «interés» la búsqueda de tales objetos, hay una prioridad del placer sobre ambos, porque, como dice el propio Hutcheson en la Introducción, no percibimos placer en los objetos porque nos interese hacerlo, sino que nos interesan los objetos porque nos causan placer.

En varios otros lugares de su obra, Hutcheson distingue el placer estético de la utilidad haciendo notar que aparece en muchos casos un conflicto entre ellos. Así, afirma que no sólo preferimos los objetos bellos aunque no haya en ellos ninguna utilidad, como demuestra la práctica universal humana de preferir las formas armoniosas y regulares a las otras, incluso cuando no hay diferencia utilitaria alguna y las formas armoniosas resultan más costosas (I, 15, y VI, 4), sino también que ninguna utilidad es capaz de presentarnos como bello o agradable lo que es solamente útil. Del mismo modo que la utilidad o necesidad, por perentoria y acuciante que sea, no pueden convertir una medicina amarga en dulce (I, 14 y 15; 2.º, I, 5), ninguna consideración utilitaria puede transformar en estéticamente agradable un objeto que de suyo no lo sea. Mediante consideraciones utilitarias o mediante premios y castigos puede disuadírsenos de procurar lo que nos resulta bello o hacernos perseguir lo que nos resulta feo, «pero nuestros sentimientos de las formas y nuestras percepciones seguirán invariablemente siendo las mismas» (I, 14). En la misma línea, distingue entre la utilidad de una fórmula matemática o una ley física y su belleza, pues su simplicidad nos resulta bella incluso cuando otras fórmulas mucho más complicadas, y por ende para Hutcheson menos bellas, nos resultarían igualmente útiles (III, 5, y V, 17 y 18).

Hutcheson reconoce la existencia de una belleza específica resultado de la adecuación entre la forma de un objeto y su fin, que Berkeley había considerado en el *Alcifrón*

—contra Shaftesbury— como único fundamento de la belleza, y en la que Hume insistirá posteriormente[24]. No niega que haya una peculiar belleza en la gracilidad de un ave o una gacela, etc., pero mantiene explícitamente frente a Berkeley que éste no es el único tipo de belleza porque también nos resultan bellas formas cuya utilidad desconocemos. Además, si la adecuación entre forma y fin fuera el único criterio de belleza, afirma con cierta gracia, hubiéramos preferido la forma de ataúd para las puertas, puesto que se adecua mejor a su uso (IV, 7, y I, 10).

Por último, Hutcheson sale al paso de la objeción según la cual la contemplación de la belleza no es desinteresada puesto que, en la medida en que nos resulta placentera, perseguimos el placer que nos causa. A este respecto, siguiendo fielmente la argumentación ya recogida de Shaftesbury y aludiendo en alguna ocasión explícitamente a la tesis aristotélica en torno al placer concomitante experimentado en el ejercicio de la actividad natural sin trabas, Hutcheson subraya que, aunque puede perseguirse la belleza por el placer que nos causa su contemplación, debe haber una capacidad previa de captar la belleza de modo desinteresado, antecedente a tal búsqueda interesada, porque sin tal capacidad los objetos no llegarían a resultarnos útiles (I, 15; III, 5 y 2.º, II, 8). Dicho de otro modo, cabe considerar los objetos bellos como útiles por cuanto que nos reportan un placer, y en consecuencia, cabe una búsqueda interesada de ellos, pero eso sólo es posible porque de suyo y antes de todo interés tales objetos resultan placenteros para la contemplación desinteresada, o sea, la realizada por mor del objeto mismo. De este modo, aparece una prioridad conceptual y real de la contemplación estética desinteresada respecto de la búsqueda interesada del placer que de ella resulta y, en consecuencia, que una acción nos sea placentera no implica que sea interesada, pues el placer es concomitante.

Así, Hutcheson caracteriza en definitiva la contempla-

---

24 Cfr. D. Hume, *Treatise of human nature*, ed. de Selby-Bigge, Oxford University Press, Oxford, 1967, pp. 576-577. Cfr. también su ensayo *Why utility pleases us*.

ción y el placer estéticos en términos de desinterés. Y precisamente en la medida en que la contemplación y el placer estéticos son desinteresados pueden ser universales, ya que, si el placer de la belleza dependiera de intereses particulares, no podría ser universal. Por otra parte, ya se ha mantenido que la determinación de la contemplación estética en términos de desinterés abre paso a la noción moderna de actitud estética, de la que dependen en último término las nociones de percepción, experiencia y objeto estético, y, consiguientemente, la constitución de la Estética como disciplina filosófica autónoma[25].

Cabría plantear si la relación entre la actitud desinteresada y el placer o la contemplación estética es lógica y necesaria o, nomológicamente, causal y contingente. Al principio de estas páginas, se ha mantenido que hay una circularidad en las definiciones de actitud estética y belleza o, si prefiere, placer estético, de modo que las relaciones entre ambas son lógicas y

---

[25] La tesis de Stolnitz que sitúa el origen de la noción de actitud estética en el concepto de desinterés tal como se formula en Shaftesbury, Hutcheson y Addison ha sido fuertemente contestada por Dickie. En su trabajo *Taste and attitude: the origin of the aesthetic*, contrapone las teorías del gusto, cuya estructura consta de cinco elementos, a las de la actitud estética, cuya estructura tiene sólo dos elementos, manteniendo que Hutcheson se inscribe en las primeras y no en las segundas. En su segundo artículo contra Stolnitz, Dickie precisa mejor su posición, pero parece realizar una interpretación excesivamente mecanicista de Hutcheson. No creo que Hutcheson esté comprometido con la tesis de que el placer estético se produce necesariamente y con absoluta independencia de la actitud del sujeto, puesto que, para salvar la idea de que el sentido de la belleza es natural, Hutcheson necesita solamente afirmar que, si *se hubiera atendido* a una propiedad, *se habría experimentado* placer estético. Creo que la tesis de Hutcheson sobre la naturalidad del sentido estético puede interpretarse en términos puramente disposicionales.

Sobre esta polémica, véase, además de los artículos ya citados de J. Stolnitz, «"Beauty": some stages in the history on an idea», en *The Journal of the History of Ideas*, 22 (1961), pp. 185-204; G. Dickie, «Taste and attitude: the origin of the aesthetic», en íd., *Art and the Aesthetic*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1974, pp. 53-77; G. Dickie, «Stolnitz's attitude: taste and perception», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1984-1985), pp. 195-203, y J. Stolnitz, «"The aesthetic attitude" in the rise of modern Aesthetics. Again», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1984-1985), pp. 205-208.

necesarias puesto que se definen por su mutua relación. Pero es claro que una tesis como ésta es absolutamente ajena al pensamiento de Hutcheson[26]. Dado el modelo psicológico con el que Hutcheson opera —según el cual la relación entre un sentimiento y su objeto es nomológicamente causal—, la relación entre actitud y placer estético no puede no ser contingente, por lo que Hutcheson está comprometido a mantener una diferencia fenomenológica entre el placer estético y los demás tipos de placeres o, para decirlo en su terminología, Hutcheson está obligado a afirmar que la belleza es una idea simple, cualitativamente distinta de toda otra idea, con los insolubles problemas que esta tesis supone[27]. Dicho de otro modo, Hutcheson necesita sostener no tanto que un placer es estético en la medida en que responde a una actitud estética, o que la belleza como distinta de la utilidad es aquello que se capta mediante la actitud estética, cuanto que el placer estético es cualitativamente distinto de cualquier otro, de modo que puede ser definido en sí mismo fenomenológicamente.

Así, mediante la desvinculación absoluta entre belleza e interés llevada a cabo por Hutcheson, puede considerarse la belleza como una dimensión autónoma de la realidad, que cubre tanto el ámbito del arte como el de la naturaleza, al tiempo que se entiende la experiencia estética como una experiencia fenomenológicamente distinta de las demás. Cabe, en consecuencia, establecer una nueva disciplina filosófica cuyo objeto de estudio es tanto la nueva experiencia estética como su objeto, la nueva dimensión autónoma de la realidad que comparece en la experiencia estética.

---

[26] Cfr. P. Kivy, *op. cit.*, pp. 74-75.

[27] Townsend ha intentado establecer una diferencia entre Hutcheson y Shaftesbury en este punto, porque, según él, dado el contexto público en el que Shaftesbury plantea la experiencia estética, no está comprometido con la tesis típicamente empirista de la incorregibilidad del gusto que parece situar toda la doctrina sobre el gusto bajo el alcance de la crítica wittgensteiniana al lenguaje privado (cfr. D. Townsend, «From Shaftesbury to Kant. The development of the concept of aesthetic experience», en *The Journal of the History of Ideas*, 48 (1987), pp. 287-305.

2. DE LA METAFÍSICA A LA PSICOLOGÍA. EL PREDOMINIO DEL PLANTEAMIENTO EPISTEMOLÓGICO

Cassirer ha planteado con mucha agudeza el tránsito de la estética clásica, que se entiende a sí misma fundamentalmente como una poética, a la Estética moderna, que se autocomprende como una epistemología de la belleza. La poética racionalista de procedencia cartesiana parte del supuesto de que, del mismo modo en que todas las manifestaciones de la naturaleza están gobernadas por unos principios reducibles a unidad, el ámbito de la imitación de la naturaleza, el arte, debe estar regulado también por una serie de principios racionales reducibles a unidad[28].

Ahora bien, el mismo cambio de método operado en la física desde Descartes a Newton puede observarse en el ámbito de la estética, pues en ambos casos se sustituye el método deductivo por uno basado en la experiencia que atiende fundamentalmente a la observación[29]. Es muy significativa al respecto la apostilla final del propio título del *Inquiry*: «y se establecen las ideas del bien y el mal moral según los sentimientos de los antiguos moralistas, con un intento de introducir un cálculo matemático en los temas de la moralidad». Obviamente, el intento de introducir el cálculo matemático en la moralidad no supone aquí en modo alguno la pretensión de establecer una moralidad *more geometrico demonstrata*, sino el intento de adoptar un método que, partiendo del análisis de la experiencia moral real tal como *de hecho* sucede en la vida personal y social, trata de alcanzar algunos principios generales. El paradigma de las ciencias morales para Hutcheson es Newton y no Descartes, como queda claro en los comentarios que dedica a ambos (III, 5). Esta sustitución de los planteamientos deductivos por los basados en el análisis de la experiencia moral y humana tal y como acontece real y fácticamente en la vida personal y colectiva implica una triple consecuencia, en la

---

[28] Cfr. E. Cassirer, *op. cit.*, p. 309 y pp. 314-316

[29] Cfr. íd., p. 327.

que puede advertirse de nuevo la profunda distancia que media entre el clasicismo de Shaftesbury y la modernidad de Hutcheson. En primer lugar, se sustituyen los planteamientos poéticos por los epistemológicos; en segundo lugar, la prioridad absoluta del planteamiento epistemológico en la Estética cierra el paso a una consideración del valor cognoscitivo del gusto y la belleza y, por último, la metafísica es sustituida por el análisis de la naturaleza empírica humana, es decir, por la psicología.

Es patente que Hutcheson cambia los planteamientos poéticos en estética, entendidos como un intento de formular las reglas del arte, por un planteamiento epistemológico en el que el análisis de la experiencia estética se comprende como la consideración de nuestro modo de conocer la belleza. La Estética moderna prekantiana que Hutcheson inaugura se consolida como una epistemología de la belleza, y no como una poética de la creación artística. Dicho de otro modo, el punto de vista se traslada en muy buena medida del artista al observador, de la producción al consumo del arte[30]. Así, mientras que Shaftesbury dedica algunas reflexiones a la creación artística y a la noción de genio en *La carta sobre el entusiasmo*, tales preocupaciones desaparecen en la práctica en Hutcheson. Su planteamiento es epistemológico y no poético.

De este modo, cabe afirmar de nuevo que la vinculación entre la Estética como disciplina filosófica autónoma y la modernidad no es meramente casual, pues ambas comparten el giro gnoseológico de la reflexión filosófica. Como ha señalado María Antonia Labrada, la Estética nace como par-

[30] Desde el punto de vista de la sociología del arte, puede señalarse, como ha sugerido Peter Kivy, que la teoría del gusto como teoría del consumo artístico se corresponde con la aparición de un amplio sector social, el público burgués consumidor de arte, y con el correlativo surgimiento de la crítica del arte como algo generalizado en la opinión pública, concepto que también surge en este momento. Ambos fenómenos, la aparición del público y la crítica, conducen a una reflexión sobre la receptividad estética y, por tanto, el problema fundamental es la contemplación de la belleza y no su creación.

te autónoma de la filosofía no cuando se reflexiona sobre la belleza o el arte, sino cuando éstos se hacen problemáticos[31]. La Estética no se consolida como disciplina autónoma cuando se pregunta *in recto* por la belleza, sino cuando se interroga *in obliquo* por ella al cuestionar su conocimiento. Por eso cabe afirmar que el objeto de la nueva disciplina filosófica no es tanto la belleza cuanto la pregunta acerca de la posibilidad de su captación o experimentación. De este modo, si desde el comienzo de la historia de la filosofía se ha reconocido a la belleza su carácter *medial* y, en consecuencia, las propiedades que se le atribuyen (luz, brillo, esplendor, etc.) hacen referencia a la peculiaridad no de lo que se ve, sino de lo que permite que algo sea visto, en la modernidad lo que aparece como problemático y, por tanto, se tematiza es el

---

[31] Resulta muy esclarecedor al respecto el fracaso de los intentos, sobre todo por parte de la historiografía italiana, de retrotraer el origen de la Estética moderna a Bacon, considerando las diversas aportaciones estéticas de Bacon, Hobbes, Locke o Berkeley, con el propósito explícito en algunos casos de buscar en ellos los antecedentes de los conceptos nucleares de la Estética kantiana. Pero todo lo que se ha conseguido señalar al respecto son algunos desarrollos de la especificidad de la fantasía frente a la razón que darán lugar a la diferencia entre juicios científicos y estéticos y a la noción de «*witt*» o de ingenio. Pero buscar, como hace Anceschi, en esta distinción, el antecedente de la distinción kantiana entre juicios determinantes y reflexionantes; en la noción de fantasía, aunque se la quiera definir como «libre juego asociativo de ideas», la prefiguración del libre juego kantiano entre las facultades cognoscitivas; o incluso en la noción baconiana de «*felicity*» y en la hobbesiana y lockeana de «*witt*», el anuncio de la noción kantiana de genio resulta excesivo, porque las similitudes encontradas no son significativas por cuanto que no parecen exceder a las que pueden encontrarse en muchísimos otros autores anteriores (cfr. M. M., Rossi, *L'estetica dell'empirismo inglese*, G. C. Sansoni editore, Firenze, 1944, especialmente la Introducción a esta selección de textos en el vol. 1, pp. 3-99, y L. Anceschi, *D. Hume e i presupposti empiristici della estetica kantiana*, La Goliardica, Milano, 1956, y *L'estetica dell'empirismo inglese*, vol. 1; *Da Bacone a Shaftesbury*, Edizioni Alfa, Bologna, 1959 (que recoge sustancialmente el primero). En el ámbito historiográfico anglosajón puede verse el capítulo correspondiente en M. C. Beardsley, *Aesthetics from classical Greece to the present*, The University of Alabama Press, Alabama, 1966, pp. 116-205, especialmente pp. 166-178. Desde este punto de vista, es claro que no existe una autonomía de la Estética en el pensamiento británico antes de Shaftesbury, aunque evidentemente existan aportaciones aisladas de mayor o menor relieve.

medio mismo[32]. La modernidad, al tematizar la mediación, la objetiva, apareciendo de este modo la Estética como parte autónoma de la filosofía. La belleza ya no es considerada como el peculiar resplandor de la verdad por el que la realidad se nos hace cognoscible, sino algo cuya captación resulta problemática.

Así, el predominio de un planteamiento epistemológico tiende a anular el carácter cognoscitivo del arte y la belleza. En el planteamiento clásico, la belleza es entendida como el resplandor de la verdad, como un medio o como un *quo*; y no se tematiza porque es el medio no problemático por el que se accede a la verdad y a la bondad y, por consiguiente, la belleza se limita a mediar. Pero a través del proceso de diferenciación de esferas de la vida humana que llamamos modernización, la belleza y el arte alcanzan un estatuto propio, autónomo respecto de la verdad y la bondad, de tal modo que, dejando de ser un medio, se constituyen como ámbito específico de la realidad. La reflexión estética versa ahora sobre el conocimiento de este ámbito específico que ya no remite a nada distinto de sí, por lo que la belleza ya no es medial sino terminal. La pregunta que inaugura la Estética moderna es cómo es posible el conocimiento de la belleza y no qué nos da a conocer la belleza. En la medida en que la reflexión moderna tiende a canalizarse exclusivamente en la primera dirección, pierde de vista la segunda.

Quizás, la comparación de la obra de Hutcheson con la de su maestro sea muy indicativa una vez más del modo en que un planteamiento exclusivamente epistemológico obtura el valor cognoscitivo de la belleza. Para Shaftesbury, la belleza es armonía, que es una propiedad de la realidad, de manera que la belleza tiene un valor cognoscitivo y la investigación epistemológica acerca de nuestro modo de conocerla se subordina a la cuestión de qué nos da a conocer. En su discípulo, el problema es ya fundamentalmente el primero. La belleza no es una propiedad de las cosas, sino

---

[32] Cfr. M. A. Labrada, *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, Eunsa, Pamplona, 1990, pp. 18-20, y, sobre todo, su todavía inédito *Proyecto docente de Estética y teoría de las artes*.

una idea en la mente causada *contingentemente* por una propiedad de las cosas, que es la uniformidad en la variedad. Pero en la medida en que la conexión entre la propiedad real y la idea de belleza es causal y contingente, y no lógica y necesaria, el valor cognoscitivo de la belleza queda en entredicho. Rossi ha podido escribir refiriéndose a Hutcheson que «toda la estética empirista tiende por fuerza a considerar lo bello como un sentimiento, como un estado de ánimo provocado por la contemplación de la cosa bella. Brevemente, a hacer pasar definitivamente a lo bello desde el conocimiento a una situación afectiva y a eliminar el momento teorético de lo bello. Lo bello consiste en el especial sentimiento suscitado por las cosas bellas, en el placer de contemplarlas»[33]. La estética de Hume, por su parte, no hace más que radicalizar este planteamiento.

La tercera consecuencia antes mencionada de la sustitución de los planteamientos deductivos por los basados en el análisis de la experiencia estética tal como realmente acontece en la vida humana era el recambio de los planteamientos metafísicos por los psicológicos. Ya se ha aludido al puesto central que en el pensamiento de Shaftesbury desempeña el concepto de armonía, entendida no sólo como el fundamento de la belleza y la bondad, sino como la ley básica de constitución de la realidad. Para él, la armonía es el principio fundamental de la realidad, en el que se basan la ética y la estética, porque el mundo es la obra de arte divina que participa de su belleza[34] y, por tanto, es fundamentalmente bello. Frente al mecanicismo de Hobbes, Shaftesbury defiende un concepto teleológico de naturaleza en el que la armonía aparece como una ley natural antes que como un criterio estético o moral, pues la naturaleza debe entenderse como un todo orgánico y estructurado, como una unidad coherente dotada de un prin-

---

33 M. M. Rossi, *op. cit.*, vol. 1, p. 66. Es claro que en este texto Rossi está suponiendo que la afectividad no tiene valor cognoscitivo, lo que, desde mi punto de vista, es erróneo. Pero lo que interesa señalar es la pérdida del valor cognoscitivo de la belleza que se produce en Hutcheson.

34 Cfr. A. A. C. Shaftesbury, *The moralists*, en *Characteristics*, vol. II, p. 69

cipio intrínseco de armonía, de orden en que se subordinan las partes al todo. En cuanto que la naturaleza es concebida como un cosmos orgánico, constituye el modelo de las obras de arte, pues éstas han de imitar la armónica estructura del cosmos[35]. Imitar la naturaleza no significa, por tanto, para Shaftesbury, copiar objetos físicos, sino imitar su orden e intrínseca armonía; no significa imitar los productos de la naturaleza, sino imitar el modo en que la naturaleza los genera[36]. Puede entenderse así su famosa clasificación de la belleza en tres grados que descansan en la armonía de las partes, y cuya belleza deriva de la del grado superior, pues, como él mismo dice, la verdadera belleza reside en lo que hace algo bello y no en lo que es hecho bello[37].

En cuanto que la armonía es una propiedad de lo real antes que un criterio ético y estético, el juicio de gusto está fundado en la naturaleza en un doble sentido: tanto porque es una percepción de cualidades naturales de los objetos (armonía, proporción, etc.), como porque tal percepción es función de un principio natural, y no adquirido, en el hombre. El fundamento del juicio de gusto es así tanto la naturaleza de las cosas, de un cosmos que es en sí mismo armónico, como la naturaleza del hombre, la estructura psicológica del sujeto. Pero lo que resulta más interesante en un planteamiento finalista como el de Shaftesbury es la necesidad de la adecuación y armonía entre la ley objetiva de la naturaleza y la ley subjetiva de la constitución psicológica humana. Que el mundo nos resulte bello, o sea, que haya un acuerdo entre la naturaleza subjetiva o constitución psicológica del sujeto y la naturaleza objetiva o constitución ontológica del cosmos y, por consiguiente, la teleología de la naturaleza y el acuerdo entre las facultades; que al final lo captado como bello en la actitud desinteresada termine por resultarnos útil, aparece aquí no al

---

35 Cfr. L. Formigari, *L'estetica del gusto nel settecento inglese*, Sansoni, Firenze, 1962, pp. 33-45.

36 A. A. C. Shaftesbury, *Advice to an author*, en *Characteristics*, vol. I, p. 136.

37 Cfr. íd., *The moralists*, en *Characteristics*, vol. II, pp. 131-145.

modo de un *como si, more kantiano*, ni como un acuerdo contingente fruto de una especial bondad divina, *more hutchesoniano*, sino como algo necesario. «Es la naturaleza misma —ha resumido brillantemente Formigari—, por tanto, la que proporciona al juicio crítico una doble sanción: indicando, por una parte, la objetividad de los atributos necesarios de la obra de arte como figuración de la ley natural de la armonía y garantizando, por otra parte, la correspondencia entre el orden subjetivo y el objetivo, por fuerza de la misma ley de la armonía, que es la estructura común de la naturaleza, la obra de arte y el alma humana. Nada, dice Shaftesbury, está impreso en el alma humana más fuertemente que el sentido de un orden armonioso»[38]. De ahí que pueda afirmarse siguiendo esta línea de pensamiento que el gusto testimonia precisamente la armonía entre el sujeto y la naturaleza o, dicho de otro modo, la pertenencia del sujeto a una naturaleza que es concebida teleológicamente. Desde este punto de vista, la metafísica shaftesburiana, tan denostada por algunos de sus estudiosos anglosajones, resulta mucho más actual que la empirista de su discípulo.

La lectura en clave empirista del planteamiento de Shaftesbury lleva a su discípulo a reemplazar su metafísica finalista por una descripción del funcionamiento empírico de la naturaleza humana y, por tanto, por un planteamiento psicológico. Ya Cassirer indicó que la *natura rerum* como regla última del arte es sustituida por la naturaleza humana y, en consecuencia, la metafísica por la psicología, de suerte que psicología y estética entran en una alianza tan íntima que durante cierto tiempo parece que van a confundirse[39]. Y, en efecto, como es sobradamente conocido, todo el empirismo británico se caracteriza, en la medida en que se entiende a sí mismo como un análisis psicológico de las ideas, por un enfoque genético de las cuestiones. De este modo, la pregunta «por qué es la belleza» es

[38] Cfr. los capítulos II y III de la obra citada de L. Formigari. La cita textual está tomada de la p. 53. El texto de Shaftesbury al que alude puede encontrarse en *The moralists*, en *Characteristics*, vol. II, p. 63.

[39] Cfr. E. Cassirer, *op. cit.*, p. 328.

sustituida, como en el propio título de la obra de Hutcheson, por la cuestión cómo se origina nuestra idea de belleza.

Algunos autores han mantenido siguiendo a Sidgwick que el giro psicológico de la investigación ética y estética es iniciado ya por Shaftesbury, en cuanto que pretende mostrar contra Hobbes cuál es la real motivación de las acciones humanas en el plano psicológico[40]. Sin embargo, debe subrayarse que el sentido de la expresión «naturaleza humana» cambia en el tránsito de Shaftesbury a Hutcheson, porque en el primero la naturaleza humana no designa una pura realidad fáctica caracterizada por su contingencia, como sucede en el caso del segundo. De ahí que el análisis de Shaftesbury tenga un alcance metafísico que desaparece en su discípulo. Es cierto, como se ha dicho, que el problema de lo estético remite a una antropología o, si se prefiere, a una descripción de la naturaleza humana, pero no está nada claro que la categoría fundamental de tal descripción y, consiguientemente, de la psicología sea la de contingencia.

3. El rendimiento emancipativo de la Estética

La última característica fundacional que imprime en la Estética su vinculación esencial con la modernidad viene dada por su interés emancipativo. Desde la perspectiva de la emancipación, cabe decir que la filosofía moderna debía culminar en la Estética, pues lo estético constituye el ámbito privilegiado de la idea de emancipación. Es bastante claro en este sentido que el momento en que la autonomía y la independencia del individuo son más patentes se encuentra en la experiencia estética. Si en algún momento el hombre es señor de sí mismo, independiente de toda heteronomía, es en el ámbito estético, porque en el «me gusta» el hombre expresa su autodeterminación.

---

[40] Cfr. H. Sidgwick, *Outlines of the History of Ethics*, Macmillan, Londres, 1949, p. 190, y H. Jensen, *Motivation and the moral sense in F. Hutcheson's ethical theory*, M. Hijhoff, The Hague, 1971, pp. 35-39.

Pues bien, también en este punto Hutcheson es un moderno. Puede decirse sin duda que unir la captación de la belleza a un sentido innato universal y común a la especie humana tiene un alto rendimiento emancipativo. Hacer del gusto un sentido interno individual universal parece implicar admitir en todo ser humano un principio intrínseco desde el que juzgar por sí mismo en las cuestiones artísticas. Si el gusto es una facultad individual, cada hombre juzga desde sí y llega a ser autónomo en el ámbito estético, por lo que Marchán Fiz ha podido sostener que en la teoría del gusto se concede a cada hombre un derecho originario al sentimiento estético[41].

Sin embargo, el rendimiento emancipativo de la estética aparece seriamente recortado en el pensamiento del empirismo británico en la medida en que, más o menos explícitamente, se intenta cerrar el paso a un ilimitado relativismo en el que se reconociera a cada sujeto individual como juez absoluto, y en la medida en que se admite la existencia de reglas artísticas[42]. Quizá, incluso sea cierto, como se ha sugerido recientemente a propósito de Hume, que en la teoría del gusto como facultad natural se está pretendiendo hacer pasar por natural lo que no es sino un constructo sociocultural e, incluso, un producto sociocultural específico de la clase social burguesa, con lo que se consagran las estructuras de privilegio social[43]. Sin embargo, es claro que, pese a todas sus limitaciones, se ha dado un paso decisivo en el ideal moderno de emancipación. Resulta muy significativo en este sentido que, cuando Hume pretende buscar en *La norma del gusto* un criterio universal desde el que juzgar el arte, lo encuentre en la figura del crítico ideal, que puede interpretarse muy bien como la comunidad ideal de los críticos. Pero, sea cierta o no la interpretación habermasiana de tal figura, resulta indudable que Hume, que en este punto parece limi-

---

[41] Cfr. S. Marchán Fiz, *op. cit*, p. 32.

[42] Cfr. E. Cassirer, *op. cit.*, pp. 328-329.

[43] Cfr. R. Shusterman, «Of the scandal of taste: social priviledge as nature in the aesthetics theories of Hume and Kant», en *The Philosophical Forum*, 20 (1989), pp. 211-229. Una visión mucho más ponderada de esta cuestión puede verse en el trabajo de M. Elósegui, «Arte, virtud y riqueza en la Ilustración escocesa», en prensa.

tarse a aplicar a la estética la figura del espectador ideal que aparece en el pensamiento ético escocés ya desde Hutcheson[44], está tratando de establecer la posibilidad de criterios universales de los juicios estéticos intersubjetivamente válidos sin acudir a propiedades objetivas. Tal pretensión de fundamentar los criterios estéticos no en una presunta cualidad objetiva, sino en el diálogo intersubjetivo, resulta, con independencia de las limitaciones que tal planteamiento tiene en el empirismo británico, un decidido paso en el proceso moderno de emancipación.

Ahora bien, tanto en Hutcheson como después más patentemente en Hume, aparece con nitidez una ambigüedad que recorre toda la noción moderna de emancipación y que pone en peligro los fundamentos mismos de tal concepto. Porque en Hutcheson primero y en Hume después, como en general en toda la modernidad, el gusto se emancipa a costa de perder su valor cognoscitivo. El gusto de cada individuo es autónomo e incorregible precisamente en la medida en que no tiene pretensiones de verdad u objetividad. De este modo, el precio a pagar por la liberación del gusto es su trivialización. Si el gusto no tiene valor objetivo ni tiene alcance cognoscitivo alguno, entonces el gusto será todo lo autónomo que se quiera, pero no deja de ser banal. Dicho de modo un poco más cruel, al artista se le permite todo, y en este sentido el arte se libera extraordinariamente, precisamente porque nadie se lo toma en serio. Si la belleza ha quedado absolutamente desvinculada de la verdad y la bondad, si estriba sólo en «un libre juego», renuncia a cualquier función directiva de la vida humana y empieza a volverse indiscernible de lo que antiguamente se llamaba «mester de juglaría».

La autonomización de la Estética como disciplina filosófica como resultado de la independización de la belleza y el arte; el predominio de un análisis exclusivamente gnoseológico que obtura el valor cognoscitivo del arte; la sustitución de un plan-

---

[44] Cfr. V. Hope, *Virtue by consensus: the moral philosophy of Hutcheson, Hume and Smith*, Oxford University Press, Oxford, 1989, y M. Elósegui, «En torno al concepto de simpatía y el espectador imparcial en A. Smith», *Eurídice*, 1 (1991), pp. 119-148.

teamiento metafísico que considera al hombre como un ser que pertenece a una naturaleza teleológicamente definida por un planteamiento descriptivo de una naturaleza fácticamente definida, en el que se consagra la disociación entre la autoconciencia humana y una realidad física puramente mecánica; y, por último, el rendimiento emancipativo de la estética, constituyen las características fundacionales de la Estética en la modernidad, y, en buena medida, tanto su dolor como su gozo. La autonomización y liberación de la belleza y el arte, y consecuentemente la de la Estética, no dejan de resultar extraordinariamente ambiguas en estas condiciones. Por una parte, tal liberación ha conducido a un desarrollo espectacular del arte que es quizá la mejor aportación de la modernidad europea a la cultura universal; pero, por otra, el precio pagado es su trivialización, puesto que el arte pierde todo valor cognoscitivo y orientativo en la vida humana. El arte aparece en la modernidad como el ámbito privilegiado de la libertad y la autonomía del sujeto precisamente porque carece de verdad y objetividad, pero, en esa medida, tal libertad empieza a convertirse en trivial. Una libertad desvinculada absolutamente de la verdad es pura arbitrariedad y banalidad que, como señalaba Claudio Magris en *El Danubio*, difícilmente conjura a la postre la amenaza del aburrimiento. Desde este punto de vista, cabe afirmar que un planteamiento verdaderamente postmoderno de la Estética será aquel que devuelva el arte a la vida, como insistentemente han reivindicado las vanguardias, aquel que subraye el valor cognoscitivo del arte y su papel orientativo en la vida humana, aquel que, en definitiva, permita establecer la unidad de la existencia humana precisamente a través de la pluralidad de esferas que el proceso de modernización ha diferenciado. Pero tal tarea requiere revisar las disociaciones modernas entre gusto y verdad y entre verdad y libertad.

II. SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN

En la presente traducción he seguido el texto de la primera edición de la *Investigación sobre el origen de nuestra idea de belleza* tal como es recogida en la edición facsímil

de Georg Olms Verlagsbuchhandlung. Por ello, no he reproducido los títulos en el margen que Hutcheson introdujera en la segunda edición. A pie de página, sin embargo, he hecho constar las variantes de las ediciones segunda, tercera y cuarta que me han parecido significativas en alguna medida, omitiendo las puramente estilísticas.

En general he tratado de mantener la máxima fidelidad posible al texto original, aunque me he visto obligado a poner al día el uso de la letra cursiva y los entrecomillados, pues una reproducción literal hubiera oscurecido el texto. No he modernizado, sin embargo, la traducción de términos como «ocasión» por causa, «provecho» por interés, «distinto» por exacto, etc.

La realización de este trabajo fue posibilitada por la concesión de una Beca de Investigación de la Fundación para Atenciones Sociales. Los doctores Christopher Martin y Alexander Broadie, junto con la profesora Eva Schaper, me acogieron en el Departamento de Filosofía de la Universidad de Glasgow con una benevolencia digna de los sucesores de F. Hutcheson. Una gracia del destino me hizo coincidir en Glasgow con el profesor Jacinto Choza y los doctores María Elósegui y Francisco Rodríguez Valls en mis tareas de investigación sobre la Ilustración escocesa. Los miembros de *Dunreath Study Center* supieron ayudarme a soportar las noches eternas del invierno escocés y a disfrutar de sus interminables días veraniegos. El espíritu pionero y la esperanza de Bernard Marsch, Richard Grey, Michel Wilkinson y del doctor Phillip Crossey me animaron en momentos difíciles. Quede constancia ahora de un agradecimiento que quizá no he sabido mostrar antes.

BIBLIOGRAFÍA

Recojo en esta bibliografía sólo los estudios que versan directamente sobre el pensamiento de Hutcheson que resultan imprescindibles para la comprensión de esta obra. Omito, por consiguiente, tanto los estudios genéricos,

las fuentes y los estudios importantes sobre la estética británica del XVIII como otras obras fundamentales de estética, incluso aunque estén citadas en el texto.

1. FUENTES

HUTCHESON, F.: *Collected Works*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Hildesheim, 1969-1971, 7 vols.
— *An inquiry concerning beauty, order, harmony, design*, edición, introducción y notas de P. Kivy, M. Nijhoff, The Hague, 1973.
— *Ilustrations on the moral sense*, ed. de B. Peach, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1971.
— *System of moral philosophy*, Glasgow, 1955, 2 vols.

2. MONOGRAFÍAS Y ARTÍCULOS

ANCESCHI, L.: *Da Bacone a Kant. Saggi di estetica*, Il Mulino, Bologna, 1972.
— *L'estetica del empirismo inglese. Da Bacone a Shaftesbury*, Edizioni Alfa, Bologna, 1959.
ARREGUI, J. V.: «Sentido interno y realismo estético en F. Hutcheson», *Taula*, en prensa.
BLACKSTONE, W. T.: *Hutcheson and contemporary ethical theory*, University of Georgia Press, Athens, Georgia, 1965.
BROADIE, A.: *The tradition of Scottish philosophy*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1990.
CAMPBELL, T. D.: «F. Hutcheson: "Father" of the Scottish Enlightenment», en T. D. CAMPBELL y A. S. SKINNER (eds.), *The origins and nature of the Scottish Enlightenment*, John Donald, Edinburgh, 1982.
CASSIRER, E.: *Filosofía de la Ilustración*, FCE, México, 1950.
DICKIE, G.: «Stolnitz's attitude: taste and perception», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 43 (1984), pp. 195-203.
— «Taste and attitude: the origin of the aesthetic», en íd., *Art and the Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1976, pp. 53-77.
ELÓSEGUI, M.: «En torno al concepto de simpatía y el espectador imparcial en A. Smith», *Eurídice*, 1 (1991), pp. 119-148.
FORMIGARI, L.: *L'estetica del gusto nel Settecento inglese*, Sansoni, Firenze, 1962.
FOWLER, T.: *Shaftesbury and Hutcheson*, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, London, 1882.
FRANKENA, W. K.: «Hutcheson's moral sense theory», en *The Journal of the History of Ideas*, 16 (1955), pp. 356-375.

HALBERSTADT, W. H.: *The aesthetics of Hutcheson and Hume*, Ann Arbor, 1956.

HEINRICH, D.: «Hutcheson und Kant», *Kant-Studien*, 71 (1980), pp. 221-237.

HOPE, V.: *Virtue by consensus: the moral philosophy of Hutcheson, Hume and Smith*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

HUME, D.: *Enquiries concerning human understanding and concerning the principles of morals*, ed. de Selby-Bigge, revisada por P. H. Niddich, Oxford University Press, Oxford, 1988, 3.ª edición.

— *Essays. Moral, political and literary*, ed. de T. H. Green y T. H. Grose, Longmann, Green, London, 1875.

— *Treatise of human nature*, ed. de Selby-Bigge, revisada por P. H. Nidditch, Oxford University Press, Oxford, 1987, 2.ª edición.

JENSEN, H.: *Motivation and the moral sense in F. Hutcheson's ethical theory*, M. Nijhoff, The Hague, 1971.

JESSOP, T. E.: *A bibliography of D. Hume and of Scottish philosophy from F. Hutcheson to Lord Balfour*, A. Brown, London, 1938.

KALLICH, M.: «The associacionist criticism of F. Hutcheson and D. Hume», en *Studies of Philology*, 43 (1946), pp. 644-667.

KEMP-SMITH, N.: *The philosophy of David Hume*, Macmillan, London, 1941.

KIVY, P.: *The seventh sense. A study of F. Hutcheson's aesthetics and its influence in Eighteenth century Britain*, Franklin and Co., New York, 1976.

KORSMEYER, C. W.: «Relativism and Hutcheson's aesthetic theory», en *The Journal of the History of Ideas*, 36 (1975), pp. 319-330.

MANNS, J.: «The Scottish influence on French aesthetic thought», en *The Journal of the History of Ideas*, 49 (1988), pp. 633-651.

MICHAEL, E.: «F. Hutcheson on aesthetic perception and aesthetic pleasure», en *The British Journal of Aesthetics*, 24 (1984), pp. 241-255.

MIRABENT, F. de P.: «La estética inglesa del siglo XVIII», en íd., *Estudios estéticos y otros ensayos filosóficos*, CSIC, Barcelona, 1958, pp. 9-161.

MOORE, J.: «The two systems of F. Hutcheson: on the origins of the Scottish Enlightenment», en M. A. STEWARD (ed.), *Studies in the philosophy of Scottish Enlightenment*, pp. 37-59.

NORTON, D. F.: *David Hume. Common sense moralist, sceptical metaphysician*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1982.

— «Hutcheson on perception and moral perception», en *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 59 (1977), pp. 181-197.

— «Hutcheson's moral realism», en *The Journal of the History of Philosophy*, 23 (1985), pp. 397-418.

— «Hutcheson's moral sense theory reconsidered», en *Dialogue*, 13 (1974), pp. 3-23.

RAPHAEL, D. D.: *The moral sense*, Oxford University Press, Oxford, 1947.

ROSSI, M. (ed.): *L'estetica dell'empirismo inglese*, Sansoni, Firenze, 1946, 2 vols.

SCHAPER, E. (ed.): *Pleasure, preference and value*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

SHAFTESBURY, A. A. C.: *Characteristics of men, manners, opinions, times*, ed. de J. M. Robertson, The Bobbs-Merrill Co., Indianapolis, 1964.

— *Second characters or the language of forms*, ed. de B. Rand, Cambridge University Press, Cambridge, 1914.

SMITH, A.: *The theory of moral sentiments*, ed. de D. D. Raphael y A. L. Mackie, Oxford University Press, Oxford, 1976.

SPRUTTE, J.: «Der Begriff des Moral Sense bei Shaftesbury und Hutcheson», *Kant-Studien*, 49 (1957-1958), pp. 49-69.

STEWARD, M. A. (ed.): *Studies in the philosophy of Scottish Enlightenment*, Oxford University Press, Oxford, 1989.

STOLNITZ, J.: «"Beauty": some stages in the history of an idea», en *The Journal of the History of Ideas*, 22 (1961), pp. 185-204.

— «Locke and the categories of value in Eighteenth century British Aesthetic theory», en *Philosophy*, 38 (1963), pp. 40-51.

— «On the origins of "Aesthetic disinteredness"», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961-1962), pp. 132-142.

— «On the significance of Lord Shaftesbury in modern aesthetic theory», en *The philosophical Quarterly*, 11 (1961), pp. 97-113.

— «"The aesthetic attitude" in the rise of modern Aesthetics», en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36 (1978), pp. 409-422.

TOWNSEND, D.: «From Shaftesbury to Kant. The development of the concept of aesthetic experience», en *The Journal of the History of Ideas*, 48 (1987), pp. 287-305.

WINKLER, K. P.: «Hutcheson's alleged realism», en *The Journal of the History of Philosophy*, 23 (1985), pp. 179-194.

UNA INVESTIGACIÓN SOBRE EL ORIGEN DE NUESTRA IDEA DE BELLEZA

PREFACIO

No hay parte de la filosofía más importante que un conocimiento exacto de la naturaleza humana y de sus diversas capacidades y disposiciones. Nuestras últimas investigaciones han versado en gran medida sobre nuestro entendimiento y los varios métodos de obtener la verdad. Admitimos generalmente que la importancia de cualquier verdad no es más que su relevancia o eficacia para hacer a los hombres felices y proporcionarles el mayor y más duradero placer; y la sabiduría significa solamente una capacidad de perseguir este fin con los mejores medios. Debe ser, entonces, seguramente de la mayor importancia tener concepciones distintas de este fin mismo, y también de los medios necesarios para obtenerlo, de modo que podamos descubrir cuáles son los mayores y más duraderos placeres y no empleemos nuestra razón —después de todos nuestros trabajos por mejorarla— en fútiles empeños. Pues en verdad es de temerse que la mayor parte de nuestros estudios resulte sin esa investigación de muy escasa utilidad para nosotros porque parece que difícilmente tiene una tendencia distinta de la de conducirnos al conocimiento especulativo mismo. Y no se nos dice exactamente cómo tal conocimiento o verdad nos resulta placentero.

Esta consideración llevó al autor de estas páginas a emprender una investigación de los diversos placeres que la naturaleza humana puede experimentar. Generalmente, no encontramos bajo esta rúbrica en nuestros escritos filosóficos modernos nada que vaya más allá de una escueta división de los placeres en sensibles y racionales y algunos argumentos gastados y vulgares para probar que los últimos son más valiosos que los primeros. Nuestros placeres sensibles son sobrevolados y se explican sólo mediante algunos ejemplos de gustos, olores, sonidos o similares, que los hombres que poseen cierta reflexión consideran satisfacciones triviales. Nuestros placeres racionales han tenido en gran medida un tratamiento del mismo tipo. Raramente se nos enseña otra noción de placer racional distinta de la que experimentamos al reflexionar sobre nuestra posesión de o pretensión a los objetos que pueden ser ocasión de placer. Llamamos a tales objetos provechosos, pero el provecho o el interés no pueden ser concebidos distintamente hasta que no sepamos qué son esos placeres que los objetos provechosos son aptos para excitar y qué sentidos o capacidades de percepción tenemos de tales objetos. Podemos ver quizás la razón para suponer que tal investigación tiene más importancia en Moral —para probar lo que llamamos la realidad de la virtud, o que ésta es la más segura felicidad del agente—, que lo que a primera vista podría imaginarse.

Al reflexionar sobre nuestros sentidos externos, vemos claramente que nuestras percepciones de placer o dolor no dependen directamente de nuestra voluntad. Los objetos no nos agradan según nosotros deseemos que lo hagan: la presencia de algunos objetos nos agrada necesariamente, y la presencia de otros nos desagrada también necesariamente. Y el único modo en que podemos procurarnos placer o evitarnos dolor mediante nuestra voluntad es procurar el primer tipo de objetos y evitar el segundo. Por la misma constitución de nuestra naturaleza, uno es hecho ocasión de deleite y el otro de desagrado.

La misma observación se mantendrá en todos los demás placeres y dolores, porque hay muchos otros tipos de objetos que nos agradan o desagradan de modo tan necesario como lo hacen los objetos materiales cuando operan sobre

los órganos de nuestros sentidos. Difícilmente hay algún objeto sobre el que nuestras mentes se empleen que no sea constituido como la ocasión necesaria de algún placer o dolor. De este modo, nos descubrimos a nosotros mismos siendo agradados por una forma regular, una obra de arquitectura o de pintura, una composición de notas, un teorema, una acción, un afecto o un carácter. Y somos conscientes de que este placer nace necesariamente de la contemplación de la idea que está entonces presente en nuestras mentes con todas sus circunstancias, aunque algunas de estas ideas no contengan en sí mismas nada de lo que llamamos percepciones sensibles y, en aquellas que lo contienen, el placer surja de una uniformidad, orden, disposición de las partes o imitación, y no de las ideas simples de color, sonido o modo de la extensión, consideradas separadamente.

El autor ha decidido llamar *sentidos* a estas determinaciones a ser agradados por <algunas formas o ideas que ocurren a nuestra observación>[1], distinguiéndolos de las capacidades que comúnmente reciben tal denominación al llamar a nuestra capacidad de percibir la belleza, la regularidad, el orden y la armonía *sentido interno* y denomina *sentido moral* a la determinación a <ser agradados por la contemplación de>[2] los afectos, acciones o caracteres de los agentes racionales que llamamos virtuosos.

Su principal propósito es mostrar que *la naturaleza humana no fue dejada tan desvalida respecto de la virtud como para formar por sí misma las observaciones concernientes al provecho o pernicidad de las acciones y, de acuerdo con ello, regular su conducta.* La debilidad de nuestra razón y las distracciones que surgen de la condición enfermiza y las necesidades de nuestra naturaleza son tan grandes que muy pocos hombres hubieran sido capaces de establecer las largas deducciones de la razón que pueden mostrar que algunas acciones son en su totalidad provechosas para el agente y sus contrarias perniciosas. El Autor de la naturaleza nos ha equipado para la

---

[1] <ciertas formas complejas>, en la 3.ª y 4.ª edición.

[2] <aprobar>, en la 3.ª y 4.ª edición.

conducta virtuosa de un modo mucho mejor que el imaginado por nuestros moralistas, con unas instrucciones casi tan rápidas y poderosas como las que tenemos para la preservación de nuestros cuerpos. <Ha hecho de la virtud una forma deliciosa[3] para excitarnos a perseguirla y nos ha dado fuertes sentimientos que son las fuentes de cada acción virtuosa>[4].

Este sentido moral de la belleza en las acciones y afectos puede parecer extraño a primera vista. Algunos de nuestros moralistas se han molestado por su causa a propósito de Shaftesbury por cuanto que están acostumbrados a deducir toda aprobación o rechazo de la consideración racional del <interés>[5] (excepto en las ideas simples de los sentidos externos) y tienen un gran horror a las ideas innatas, con las que creen que éste linda. Pero este sentido moral no tiene relación con las ideas innatas, como se verá en el segundo Tratado. ¿Pueden nuestros caballeros de buen gusto hablarnos de tantos sentidos, gustos y sabores de la belleza, armonía e imitación en la pintura y la poesía, y no encontrar también en el género humano un gusto por la belleza en los caracteres y las costumbres? <Temo que hayamos hecho tanto de la Filosofía como de la Religión, mediante nuestro modo de tratar estas cuestiones, una figura tan austera y desgarbada que un caballero no pueda fácilmente hacer que le guste; y aquellos que le son extraños pueden difícilmente aguantar oír nuestra descripción de ella. ¡Tanto ha cambiado desde lo que una vez fue el deleite de los mejores caballeros entre los antiguos y su descanso tras el trajín de los asuntos públicos!>[6].

En el primer Tratado, el autor ha ido demasiado lejos

---

[3] «*lovely form*», en el original.

[4] <El nos ha dado fuertes sentimientos que son las fuentes de cada acción virtuosa y ha hecho de la virtud una forma deliciosa de modo que podamos distinguirla fácilmente de su contraria y alcancemos la felicidad mediante su persecución.>, en la 3.ª y 4.ª edición.

[5] <interés privado>, en la 4.ª edición.

[6] <Se descubrirá quizá que la mayor parte de las artes ingeniosas está calculada para agradar algunas capacidades naturales bastante diferentes tanto de lo que comúnmente llamamos razón como de los sentidos externos>, en la 4.ª edición.

quizás en algunos casos al suponer un acuerdo del género humano en el sentido de la belleza mayor que el que quizás confirma la experiencia, pero toda su preocupación es *mostrar que hay algún sentido de la belleza natural a los hombres*, de modo que encontramos un acuerdo de los hombres en sus gustos por las formas tan completo como en sus sentidos externos, que todos creen naturales, y de modo que el placer o el dolor, el deleite o la aversión están naturalmente unidos a sus percepciones. Si el lector está convencido de tales determinaciones de la mente para ser agradada por las formas, proporciones, parecidos y teoremas, no será cuestión difícil aprehender otro sentido superior natural a los hombres que les determina a ser complacidos por las acciones, caracteres y sentimientos. Éste es el sentido moral que constituye el tema del segundo Tratado.

Las ocasiones propias de la percepción mediante los sentidos externos ocurren para nosotros tan pronto como llegamos al mundo, y quizá por eso consideramos con facilidad tales sentidos naturales, pero no consideramos así generalmente los objetos de los sentidos superiores de la belleza y la virtud. Transcurre probablemente algún tiempo antes de que los niños reflexionen, o al menos nos hagan saber que reflexionan, sobre la proporción y la semejanza, sobre los sentimientos, caracteres y temperamentos, o lleguemos a conocer las acciones externas que son evidencias de tales reflexiones. Y por esto imaginamos que su sentido de la belleza y sus sentimientos morales sobre las acciones han de deberse enteramente a la instrucción y la educación; mientras que es tan fácil concebir de qué modo un carácter o un temperamento constituyen por naturaleza —tan pronto como son observados— la ocasión necesaria de placer, o un objeto de aprobación, como un sabor o un sonido, <aunque transcurra cierto tiempo antes de que aquellos objetos se presenten a nuestra observación>[7].

<Si el autor no desconfiara de su obra como de algo de

[7] <aunque estos objetos se presenten a nuestra observación antes que los otros>, en la 3.ª y 4.ª edición.

tan poco mérito que no merece que se mencionen en ella nombres ilustres, habría reconocido públicamente sus deudas con cierto Lord (cuyo nombre tendría no poca autoridad en el mundo culto) por haberle admitido entre sus conocidos y por haberle hecho algunos comentarios en su conversación que han mejorado mucho este trabajo respecto de lo que era al principio. El autor habría podido encontrar buena materia para una dedicación moderna tanto en la vida activa de este Lord como en su cultura y pensamiento; pero sabe que él es uno de aquel tipo,

*Cui male si palpere recalcitrat undique tutus**

Y por tanto, al volver de nuevo el tratado a sus manos, el autor se limita a repetirle la antigua dedicatoria con la que se lo presentó la primera vez:

Si quid ego adjuvero, curamve levasso,
si quae te coquat, aut verset in pectore fixa,
*jam pretium tulerium***.

La misma consideración impide al autor mencionar a cierto clérigo al que queda obligado por la revisión de estas páginas y por algunas observaciones valiosas. El carácter de este caballero es más conocido por todas las cualidades que convienen a su oficio que lo que el autor puede pretender que sea su tratado y, por tanto, cree que no puede hacerle ningún honor al mencionarle>[8].

Cualesquiera que sean las faltas que el ingenio pueda

* Horacio, *Sátiras*, libro II, satira i, v. 20.

** Cicerón, *De senectute, in initio.*

[8] Los dos párrafos son sustituidos a partir de la 2.ª edición por los siguientes: <La primera publicación de estas páginas fue tan bien recibida que el autor espera no ofender a nadie preocupado por la memoria del fallecido Lord Vizconde Molesworth si hace saber a sus lectores que él era la persona noble mencionada en el Prefacio de la primera edición, y que el que fuera publicada se debió a su aprobación. Fue de él de quien el autor obtuvo las perspicaces objeciones que el lector puede encontrar en el pri-

encontrar en el trabajo del autor, éste espera que nadie encontrará nada contrario a la religión o a las buenas costumbres y quedará complacido si da al mundo instruido una ocasión de examinar más detenidamente estos temas que son, supone, de importancia muy considerable. El mayor fundamento de su

---

mer Tratado (sección V, art. 2, último párrafo), además de muchas otras observaciones en las frecuentes conversaciones con las que le honró, mediante las que este Tratado mejoró mucho respecto de lo que era el esbozo que se le había presentado. El autor conserva el más agradecido sentido de sus singulares amabilidades y del placer y mejora que experimentó mediante su conversación, y todavía le gusta expresar su agradecido recuerdo; pero *Id cinerem, et manes credas curare sepultos*?

Ser implicado en este libro puede no resultar honroso para una persona conocida por sus generosísimos sentimientos de virtud y religión comunicados con la más viril elocuencia, pero sería una injusticia frente al mundo que el autor ocultara sus deudas al Rvdo. Sr. Edward Syng, no sólo por revisar estas páginas cuando necesitaban mucho de una exigente revisión, sino también por sugerir diversas correcciones certeras en el esquema general de la moralidad. El autor se confirmó en su opinión de que estos pensamientos eran correctos al descubrir que este caballero le había antecedido en este modo de pensar y considerará siempre su amistad como una de las cosas más provechosas y placenteras de su vida.

Recomendar al mundo los escritos de Lord Shaftesbury resulta un intento absolutamente innecesario. Serán estimados mientras quede alguna reflexión entre los hombres. Realmente sería de agradecer que se hubiera abstenido de mezclar con tales nobles realizaciones algunos prejuicios que había recibido contra el cristianismo, una religión que nos proporciona la idea más verdadera de la virtud y nos recomienda el amor a Dios y al género humano como el resumen de toda verdadera religión. ¡Cuánta indignación hubiera provocado a este noble ingenioso descubrir a un disoluto conjunto de hombres, que no gustan en la vida más que los más bajos y sórdidos placeres, buscando en sus escritos esas insinuaciones contra el cristianismo, para que puedan ser menos refrenados en sus vicios, cuando a la vez sus mentes bajas son incapaces de gustar los nobles sentimientos de virtud y honor que él ha iluminado tan maravillosamente!>.

En la 2.ª y 3.ª edición se añade un párrafo que es de nuevo suprimido en la 4.ª y que dice así: <En la primera edición de esta obra había algunos errores en uno o dos de los ejemplos tomados de otras ciencias, de las que el autor no pretende tener un perfecto conocimiento y tampoco ahora asegura que esta edición esté absolutamente libre de errores. Espera que los estudiosos de las verdaderas dimensiones de la vida puedan considerar sus ideas sobre la virtud y la felicidad tolerablemente exactas y que los grandes entendidos perdonen algunos pocos errores en los ejemplos tomados de sus artes, de los que no depende la argumentación del autor>.

confianza en que sus opiniones son sustancialmente exactas es éste: que, así como ha tomado los primeros atisbos de ellas de algunos de los mayores escritores de la antigüedad, así cuanto más conversa con ellos, más descubre que sus ejemplos concuerdan con sus sentimientos[9].

[9] En la 3.ª y 4.ª edición se añade aquí el siguiente párrafo: <Los cambios realizados en las últimas ediciones se deben parcialmente a algunos caballeros que escribieron muy agudamente contra algunos principios contenidos en esta obra. El autor se convenció de que algunas expresiones no eran certeras, que ahora modifica, y espera que algunos argumentos se formulen ahora con más claridad. Pero todavía no ha encontrado motivo para renunciar a ninguno de los principios mantenidos en ella. Tampoco se ha añadido nada importante, salvo en la sección II del Segundo Tratado, y el mismo razonamiento se encuentra en la Sección I del *Ensayo sobre las pasiones*.>

En la 4.ª edición se añade todavía un último párrafo: <En esta cuarta edición se introducen salteadamente algunos añadidos para contrarrestar las objeciones publicadas por varios autores y se han omitido algunas expresiones matemáticas que tras una posterior reflexión aparecen como inútiles y que resultaban desagradables a algunos lectores>.

SECCIÓN I

SOBRE ALGUNAS CAPACIDADES DE PERCEPCIÓN DISTINTAS DE LO QUE GENERALMENTE SE ENTIENDE POR SENSACIÓN

Para hacer comprender las siguientes observaciones puede ser necesario poner como premisa algunas definiciones y observaciones que son o bien universalmente aceptadas o bien suficientemente probadas por muchos escritores antiguos y modernos sobre nuestras percepciones llamadas *sensaciones* y las acciones de la mente que se siguen de ellas.

1. Las *ideas* que son suscitadas en la mente por la presencia de objetos externos y su acción sobre nuestros cuerpos se llaman *sensaciones*. Descubrimos que la mente en tales casos es pasiva y no tiene poder para impedir directamente la percepción o idea o para variarla en su recepción en tanto que mantengamos nuestros cuerpos en un estado adecuado para su estimulación por parte de los objetos externos.

2. Cuando dos percepciones son completamente diferentes entre sí o concuerdan sólo en la idea general de sensación, llamamos a las capacidades de recibir tales diferentes percepciones *sentidos diferentes*. De este modo, la vista y el oído

significan las diferentes capacidades de recibir las ideas de colores y sonidos. Y aunque los colores tienen grandes diferencias entre sí, como también los sonidos, sin embargo hay un mayor acuerdo entre los colores más opuestos que entre cualquier color y un sonido. De aquí que llamemos a todos los colores percepciones del mismo sentido. Todos los diversos sentidos parecen tener sus órganos específicos, salvo la afectividad, que en algún grado está difusa en todo el cuerpo.

3. La mente tiene capacidad de componer ideas que fueron recibidas separadamente, de comparar sus objetos por medio de las ideas y de observar sus relaciones y proporciones, de aumentar y disminuir sus ideas según le plazca o en una cierta proporción y grado, y de considerar separadamente cada una de las ideas simples que pudieron quizás haberle impresionado de modo conjunto en la sensación. Se llama comúnmente a esta última operación *abstracción.*

4. Las ideas de las <sustancias>[10] están compuestas de varias ideas simples impresas conjuntamente cuando se presentaron a nuestros sentidos. Definimos las sustancias solamente mediante la enumeración de estas ideas sensibles, y tales definiciones pueden hacer surgir una idea suficientemente clara de la sustancia en la mente de alguien que nunca la percibió inmediatamente, con tal que haya recibido separadamente por medio de sus sentidos todas las ideas simples que concurren en la composición de la idea compleja de la sustancia definida. Pero, si no ha recibido alguna de estas ideas o carece de los sentidos necesarios para su percepción, ninguna definición puede suscitar en él ninguna idea del sentido en que es deficiente.

5[11]. Muchas de nuestras percepciones sensibles son placenteras y muchas otras dolorosas de modo inmediato y sin nin-

---

[10] <sustancias corpóreas>, en la 4.ª edición.

[11] A partir de la 2.ª edición Hutcheson varía el orden entre los artículos 5 y 6.

gún conocimiento de la causa del placer o dolor, o de cómo lo excitan los objetos o de cuáles son sus ocasiones, o sin ver a qué futuro provecho o perjuicio puede tender el uso de tales objetos. Y tampoco variaría el más exacto conocimiento de estas cosas el placer o dolor de la percepción, aunque pueda proporcionar un placer racional distinto del sensible o pueda suscitar un gozo específico a partir de la anticipación de un provecho ulterior del objeto o una aversión a partir de la aprehensión del mal.

6. De aquí se sigue que, cuando la instrucción, la educación o un prejuicio de cualquier género hacen surgir un deseo o aversión hacia un objeto, tal deseo o aversión debe tener como fundamento una opinión sobre alguna perfección o deficiencia en aquellas cualidades perceptibles para las que tenemos los sentidos adecuados. De este modo, si la belleza es deseada por alguien que carece del sentido de la vista, su deseo debe ser suscitado por alguna regularidad de la figura, o dulzura de la voz o suavidad o blandura percibidas, o por otras cualidades que pueden percibirse por otros sentidos, sin relación con las ideas de color.

7. Las <ideas>[12] suscitadas en distintas personas por el mismo objeto son probablemente <diferentes>[13] cuando no están de acuerdo en su aprobación o rechazo, y en la misma persona, cuando su gusto difiere en una ocasión de otra. Esto se verá claro al reflexionar sobre aquellos objetos por los que ahora sentimos aversión y que antes nos eran agradables. Y descubriremos generalmente que hay alguna asociación accidental de una idea desagradable que siempre concurre con el objeto, como en aquellos vinos a los que los hombres adquieren aversión después de haberlos tomado en una preparación emética. En este caso somos conscientes de que la idea es alterada respecto de lo que era cuando el vino resultaba agradable por la asociación de las ideas de rechazo y enfermedad

[12] <ideas simples>, en la 2.ª, 3.ª y 4.ª edición.
[13] <diferentes de alguna manera>, en la 2.ª, 3.ª y 4.ª edición.

del estómago. Un cambio similar de la idea puede ser insensiblemente provocado por el cambio de nuestros cuerpos con el paso de los años[14], que puede ocasionar una indiferencia hacia las comidas a las que éramos aficionados en nuestra niñez[15].

<Quizá no encontremos tan fácil explicar la diversidad de los gustos en nuestros vestidos y en otras cuestiones. Y, sin embargo, ésta puede suscitarse por una asociación accidental de ideas, como por ejemplo,>[16] si por algo en la naturaleza o por una opinión de nuestra región o nuestros familiares, el gusto por los colores chillones puede ser considerado como una muestra de frivolidad, o de alguna otra mala cualidad de la mente, o si algún color o moda es comúnmente usado por los rústicos o por hombres de desagradable profesión, empleo o temperamento, estas ideas adicionales pueden concurrir constantemente con las del color o la moda y causar un disgusto constante hacia ellos en quienes les asocian tales ideas adicionales, aunque el color o la forma no sean en modo alguno en sí mismos desagradables, y realmente agraden a otros que no les asocian tales ideas. Pero no parece haber ningún fundamento para creer que la diversidad de las mentes humanas sea tan

---

[14] A partir de la 2.ª edición añade: <o cuando nos acostumbramos a un objeto>.

[15] <y puede hacer que algunos objetos dejen de suscitar las ideas desagradables que excitaron en nuestro primer uso de ellos. Muchas de nuestras percepciones simples son desagradables solamente por una excesiva intensidad de la cualidad. Así, una luz moderada es agradable y una luz muy fuerte dolorosa; la amargura moderada puede ser placentera y un mayor grado desagradable. Un cambio en nuestros órganos ocasionará necesariamente al menos un cambio en la intensidad de la percepción, e incluso a veces ocasionará una percepción bastante contraria. Así, una mano caliente sentirá fría el agua que una mano fría hubiera sentido caliente>, en la 2.ª, 3.ª y 4.ª edición.

[16] En la 4.ª edición este párrafo queda así: <Quizá no encontremos tan fácil explicar la diversidad de los gustos sobre las ideas más complejas de objetos (incluyendo muchos) en los que consideramos a la vez muchas ideas de diferentes sentidos, como algunas percepciones de las llamadas *cualidades primarias* y algunas *secundarias*, tal como las explica el Sr. Locke. Por ejemplo, en los diferentes gustos sobre arquitectura, jardinería o vestidos. De los dos primeros diremos algo en la sección VI. En cuanto a los vestidos, generalmente podemos explicar la diversidad de los gustos mediante una asociación de ideas. De este modo,>.

grande como para que la misma idea o percepción proporcione placer a uno y dolor a otro, o a la misma persona en diferentes ocasiones, por no decir que parece una contradicción que la misma <idea>[17] hiciera tal cosa.

8. El único placer sensorial que nuestros filósofos parecen considerar es el que acompaña a las ideas simples de la sensación. Pero hay placeres mucho mayores en las ideas complejas de los objetos que reciben los nombres de bello, regular o armonioso. Así, todo el mundo reconoce que se deleita más en una bella cara o una pintura exacta, que en la visión de cualquier color aislado, aunque sea tan fuerte y vivo como sea posible, y que se complace más con la visión de un sol naciente entre nubes asentadas cuyos bordes colorea, de un hemisferio estrellado, de un bello paisaje o de un edificio regular que con un claro cielo azul, un uniforme mar, una amplia y abierta llanura no diversificada por bosques, colinas, aguas o edificios. E incluso estas últimas apariencias no son suficientemente simples. Del mismo modo, el placer de una bella composición es incomparablemente mayor en música que el de una única nota por dulce, redonda o completa que sea.

9. Obsérvese que en las páginas siguientes la palabra *belleza* significa la idea suscitada en nosotros y *sentido de la belleza* nuestra capacidad de recibir tal idea. *Armonía* denota también nuestras ideas placenteras suscitadas por la composición de los sonidos y un *buen oído* (como se dice generalmente) una capacidad de percibir tal placer. En las secciones siguientes se realiza un intento de descubrir cuál es la ocasión inmediata de estas ideas placenteras o qué cualidad real en los objetos las excita ordinariamente.

10. No tiene ninguna consecuencia el que llamemos a estas ideas de belleza y armonía percepciones de los sentidos externos de la vista y el oído o no. Yo más bien prefiero llamar a nuestra capacidad de percibir tales ideas un *sentido interno*,

---

[17] <idea simple>.

aunque sea sólo por la conveniencia de distinguirlas de las otras sensaciones de la vista y el oído que los hombres pueden tener sin ninguna percepción de la belleza y la armonía. Es claro por experiencia que muchos hombres poseen los sentidos de la vista y el oído, en su significado común, en buenas condiciones; que perciben todas las ideas simples separadamente y obtienen sus placeres; que las distinguen unas de otras, como un color de otro, ya sea distinto o ya sea una tonalidad más fuerte o más débil dentro del mismo color[18]; que pueden decir en notas aisladas cuál es la más alta o la más baja, la más aguda o la más grave, cuando se encuentran separadas; que pueden discernir en las figuras la longitud, la anchura y la profundidad y en cada línea, la superficie y el ángulo; y que pueden ser capaces de oír y sentir a gran distancia como cualquier otro hombre; y, sin embargo, no encuentran quizás placer en las composiciones musicales, en la pintura, arquitectura o paisajes naturales, o uno muy débil en comparación con el que otros experimentan en los mismos objetos. Esta mayor capacidad de recibir tales ideas placenteras se llama habitualmente genio o gusto delicado. Parece que reconocemos universalmente en música algo semejante como un sentido distinto del externo del oído y lo llamamos *buen oído*. Y podríamos reconocer probablemente una distinción similar en otras <cuestiones>[19] si tuviéramos también nombres distintos para referirnos a estas capacidades de percepción.

11[20]. Quizás aparezca después otra razón para llamar a esta capacidad de percibir las ideas de belleza un *sentido interno* porque, en otros asuntos en los que nuestros senti-

---

[18] A partir de la 2.ª edición se añade: <cuando están colocados frente a cada uno, aunque a menudo puedan confundir sus nombres cuando ocurren separadamente, como algunos hacen con los nombres de verde y azul>.

[19] <objetos>, en la 2.ª, 3.ª y 4.ª edición.

[20] En la 4.ª edición añade en el comienzo mismo de este artículo: <Generalmente imaginamos que los animales están dotados con el mismo tipo de capacidades de percepción que nuestros sentidos externos, y teniendo a veces mayor agudeza en ellos; pero pensamos que muy pocos o ninguno de ellos tengan esas capacidades más sublimes de percepción llamadas aquí *sentidos internos*, o al menos, si es que alguno los posee, lo hace en un grado mucho menor a nosotros>.

dos externos no están muy involucrados, discernimos un tipo de belleza muy similar en muchos aspectos a la observada en los objetos sensibles y acompañada por un placer similar. Tal es la belleza percibida en los teoremas o verdades universales, en las causas generales y en algunos abarcantes principios de la acción.

12. <Considere aquí cada uno qué diferente podemos suponer que es la percepción con la que un poeta es extasiado con la visión de alguno de estos objetos de belleza natural, que nos embelesan incluso sólo con su descripción, de la concepción fría y sin vida que suponemos que es la de un insípido crítico, o la de un virtuoso sin lo que llamamos buen gusto. Esta última clase de hombres puede tener una mayor perfección en el conocimiento derivado de la sensación externa; pueden decir todas las diferencias específicas de los árboles, hierbas, minerales o metales; conocen la forma de cada hoja, tallo, raíz, flor y semilla de todas las especies, lo que a menudo es ignorado por el poeta, y, sin embargo, el poeta tendrá una percepción del todo muchísimo más placentera, y no sólo el poeta, sino cualquier hombre de buen gusto. Nuestros sentidos externos pueden enseñarnos mediante las mediciones todas las proporciones de la arquitectura hasta la décima de una pulgada y la situación de todos los músculos en el cuerpo humano; y una buena memoria puede retener estas cosas y, sin embargo, hay todavía algo ulterior necesario no sólo para hacer una obra completa en arquitectura, pintura o escultura, sino incluso para formular un juicio aceptable sobre estas obras o para experimentar el más alto placer al contemplarlas>[21]. Por tanto, puesto que hay tales diferencias en las capa-

---

[21] En la 4.ª edición el pasaje queda así: <Considérese primero que es probable que un ser pueda tener la capacidad plena de sensación externa que nosotros disfrutamos de tal modo que perciba cada color, línea o superficie como lo hacemos nosotros y, sin embargo, carezca de la capacidad de comparar o de discernir las semejanzas de las proporciones. Además, podría también discernirlas y, sin embargo, no experimentar placer o deleite acompañando a tales percepciones. La pura idea de la forma es algo separable del placer, como puede quedar claro a partir de los diferentes gustos de los hombres sobre la

cidades de percepción donde los llamados comúnmente sentidos externos son los mismos, y puesto que el más exacto conocimiento de lo que los sentidos externos descubren a menudo no proporciona el placer de la belleza o armonía que alguién dotado de buen gusto experimentará inmediatamente sin tanto conocimiento, podemos con justicia utilizar otro nombre para estas percepciones más altas y deleitables de la belleza y armonía, y llamar a la *capacidad* de recibir tales impresiones un *sentido interno*. La diferencia entre las percepciones parece suficiente para justificar el uso de un nombre distinto[22].

13. Esta capacidad superior de percepción es con justicia llamada *un sentido* a causa de su afinidad con los otros sentidos en que el placer no surge de un conocimiento de los principios, proporciones, causas o de la utilidad del objeto, sino que se suscita en nosotros inmediatamente con la idea de belleza. Y un conocimiento más exacto no aumenta el placer de la belleza, aunque puede* sobreañadir un placer racional distinto nacido de la previsión del interés o del aumento del conocimiento.

14. Y, además, las ideas de belleza y armonía, como otras ideas sensibles, son tan necesarias como inmediatamente placenteras para nosotros. Ni una decisión nuestra ni una previsión del provecho o perjuicio pueden variar la belleza o deformidad de un objeto, porque, como en las sensaciones externas, ninguna previsión del interés convier-

---

belleza de las formas, donde no pensamos que difieran en ninguna idea o de las cualidades primarias o de las secundarias. Similitud, proporción, analogía o igualdad de proporción son objetos del entendimiento y deben realmente ser conocidos antes de que conozcamos las causas naturales de nuestro placer. Pero el placer quizá no está conectado necesariamente con su percepción y puede ser experimentado cuando la proporción no es conocida, o no se la atiende, y puede no experimentarse cuando la proporción es observada.>

[22] A partir de la 2.ª edición añade: <especialmente cuando se nos dice en qué acepción se aplica la palabra>.

* Véase el artículo 5.

te a un objeto en agradable ni la del perjuicio —distinto del dolor inmediato en la percepción— lo torna desagradable al sentido. Así, la promesa del mundo entero como recompensa o la amenaza con el mayor de los males no pueden hacernos aprobar un objeto deforme o desaprobar uno bello. Mediante premios o amenazas puede obtenerse el disimulo o que en la conducta externa nos abstengamos de perseguir la belleza y persigamos lo deforme, pero nuestros sentimientos de las formas y nuestras percepciones seguirán invariablemente siendo las mismas.

15. De aquí que resulte patente que algunos objetos son inmediatamente las ocasiones de este placer de la belleza, que tenemos sentidos adecuados para percibirlo y que tal placer es distinto del gozo que suscita en nosotros el amor de sí mismo al prever el interés. Más aún, ¿no vemos a menudo que la conveniencia y la utilidad son descuidadas para obtener la belleza sin ninguna otra perspectiva de provecho en la forma bella distinto del que sugieren las ideas placenteras de belleza? Esto nos muestra que, aunque podemos perseguir los objetos bellos por amor de nosotros mismos, con la finalidad de obtener los placeres de la belleza, como en arquitectura, jardinería y muchas otras cuestiones, sin embargo debe haber un sentido de la belleza antecedente incluso a la previsión de este interés, sentido sin el cual tales objetos no nos serían provechosos ni excitarían en nosotros el placer que los convierte en provechosos. Nuestro sentido de la belleza de los objetos, por la que éstos se constituyen como bienes para nosotros, es muy distinto de nuestro deseo de ellos cuando están así constituidos. Nuestro deseo de belleza puede ser contrapesado por las recompensas y amenazas, pero no nuestro sentido de ella. Incluso cuando el miedo a la muerte o el amor a la vida pueden hacernos elegir y desear una bebida amarga o abandonar aquellos alimentos que el sentido del gusto nos recomendaría como placenteros, ninguna previsión del provecho o miedo al mal puede convertir la bebida en agradable al sentido o el alimento desagradable a él, si no son así antes de tal previsión. Exactamente lo mismo sucede en el sentido de la belleza y la armo-

nía. Que la persecución de tales objetos sea frecuentemente abandonada a causa de la previsión del provecho, la aversión al trabajo o cualquier otro motivo nacido <del amor de sí mismo>[23] no prueba que no tengamos sentido de la belleza, sino sólo que nuestro deseo de ella puede ser contrapesado por un deseo más fuerte, <del mismo modo que el hecho de que el oro sea más pesado que la plata no es aducido nunca como prueba de que la segunda carezca de gravedad>[24].

16. Si no tuviéramos tal sentido de la belleza y la armonía, las casas, jardines, vestidos o *equipage* podrían recomendársenos como convenientes, provechosos, cálidos o fáciles pero nunca como bellos <y en las caras yo no vería nada que pudiera agradarnos, sino la viveza del color o la tersura de la superficie>[25]. Y, sin embargo, nada es más seguro que el que todos estos objetos se nos recomiendan bajo diferentes razones en muchas ocasiones[26]. Y ninguna costumbre, educación o ejemplo pueden nunca proporcionarnos percepciones distintas de las de los sentidos cuyo uso teníamos previamente o recomendarnos los objetos bajo otra concepción distinta de la que les resulta grata*. Pero de la influencia de la costumbre, la educación y el ejemplo sobre el sentido de la belleza trataremos más adelante**.

17. La belleza <en las formas corpóreas>[27] es original o comparativa, o, si se prefiere, absoluta o relativa. Nótese solamente que por belleza absoluta u original no se entiende una

---

23 <interés> en la 3.ª y 4.ª edición.

24 Suprimido en la 3.ª y 4.ª edición.

25 Suprimido en la 4.ª edición.

26 En la 4.ª edición añade:<Es verdad que lo que más agrada en el semblante son las huellas de las disposiciones morales, y sin embargo, si estuviéramos completamente convencidos a causa de un extenso trato de las mejores disposiciones morales en una persona cuyo rostro consideramos ahora desagradable, eso no ocultaría nunca nuestro inmediato desagrado de esa forma, o nuestro preferir otras>.

* Véase el artículo 6.

** Sección VII.

27 Añadido en la 4.ª ed.

cualidad que se supone que existe en el objeto de tal modo que éste sea bello de suyo sin relación a una mente que lo perciba. Porque «belleza», como los demás nombres de las ideas sensibles, denota propiamente la percepción de alguna mente. Así, «frío», «caliente», «dulce» o «amargo» denotan las sensaciones mentales para las que quizá no hay semejanza en los objetos que suscitan tales ideas en nosotros, aunque habitualmente imaginamos que hay algo en el objeto exactamente igual a nuestra percepción. Las ideas de belleza y armonía, siendo suscitadas por la percepción de algunas cualidades primarias y teniendo relación con la figura y el tiempo, pueden tener realmente mayor semejanza con los objetos que las sensaciones que parecen ser no tanto una imagen de los objetos, cuanto una modificación de la mente que los percibe. Sin embargo, si no hubiera una mente con un sentido de la belleza para contemplar los objetos, no veo cómo podrían llamarse bellos. Entendemos*, por tanto, por «belleza absoluta» sólo la belleza que percibimos en los objetos sin comparación alguna con otra realidad distinta de la que el objeto fuera una imitación o imagen, tal como la belleza que es percibida en las obras de la naturaleza, las formas artificiales, figuras y teoremas. Belleza comparativa o relativa es la que percibimos en los objetos que son considerados comúnmente como imitaciones o semejanzas de otra cosa. A estos dos tipos de belleza se dedican las tres secciones siguientes.

* Esta división de la belleza está tomada de los diferentes fundamentos del placer en cuanto a nuestro modo de sentirlo más que de los objetos mismos porque la mayoría de los ejemplos de belleza relativa tienen también belleza absoluta y muchos de los ejemplos de belleza absoluta tienen también belleza relativa desde un punto de vista u otro. Pero podemos considerar distintamente estas dos fuentes de placer, la uniformidad en el objeto mismo y su parecido a un original.

SECCIÓN II

SOBRE LA BELLEZA ORIGINAL O ABSOLUTA

1. Puesto que es seguro que tenemos las ideas de la belleza y de la armonía, examinemos qué cualidad en los objetos las suscita o constituye su ocasión. Y obsérvese aquí que nuestra investigación versa exclusivamente sobre las cualidades que resultan bellas para los hombres o sobre el fundamento de su sentido de la belleza porque, como ya se ha indicado, la belleza dice siempre relación con el sentido de alguna mente. Y, cuando después mostremos de qué modo por lo general los objetos que se nos aparecen resultan bellos, queremos decir agradables para los sentidos humanos porque no son pocos los objetos que de ninguna manera resultan bellos para los hombres en los que, sin embargo, observamos que varios otros animales parecen deleitarse. Pueden éstos tener sentidos constituidos de modo diferente del de los hombres y pueden tener ideas de belleza suscitadas por objetos de muy diferente forma. Vemos animales adaptados a cualquier lugar, y lo que a los hombres les parece tosco, informe o aborrecible puede ser para ellos un paraíso.

2. Para que podamos descubrir de modo más exacto el fundamento general o la ocasión de las ideas de belleza entre

los hombres, será necesario considerarla primero en sus modos más elementales, tal como ocurre en las figuras regulares. Y quizá descubramos que el mismo fundamento se extiende a todos los demás tipos más complejos de la belleza.

3. Las figuras que suscitan en nosotros las ideas de belleza parecen ser aquellas en las que hay *uniformidad en la variedad*. Hay muchas concepciones de objetos que son agradables bajo otras perspectivas, como la sublimidad[28], la novedad, la santidad y otras de las que trataremos después*. Pero lo que llamamos bello en los objetos, para decirlo en términos matemáticos, parece ser una razón compuesta de uniformidad y variedad porque, cuando la uniformidad de los cuerpos es igual, la belleza es equivalente a la variedad y, cuando la variedad es igual, la belleza es equivalente a la uniformidad. <Esto se aclarará mediante ejemplos>[29].

En primer lugar, en igualdad de uniformidad, la variedad aumenta la belleza. La belleza de un triángulo equilátero es menor que la de un cuadrado, que es menor que la de un pentágono, la cual es superada por la de un hexágono. Pero verdaderamente, cuando el número de lados aumenta mucho, su proporción al radio o al diámetro de <la figura>[30] escapa de tal manera a nuestra observación, que la belleza no crece siempre con el número de lados. Y la falta de paralelismo entre los diversos lados de un heptágono, y otras figuras de números impares, puede también disminuir su belleza. Del mismo modo en los cuerpos sólidos, el icosaedro supera al dodecaedro, y éste al octaedro, que, sin embargo, es más bello que el cubo, el cual supera a la pirámide regular. El fundamento obvio de esto es la mayor variedad dentro de una igual uniformidad.

---

[28] «*Grandeur*» en el original.

* Véase sección VI, artículos 11, 12 y 13.

[29] <Esto puede parecer probable y mantenerse de modo bastante general>, en la 4.ª edición.

[30] <de la figura o círculo respecto de los que los polígonos regulares mantienen una relación obvia>.

La mayor uniformidad dentro de una igual variedad aumenta la belleza en los siguientes ejemplos. Un triángulo equilátero, o incluso uno isósceles, supera en belleza a uno escaleno; un cuadrado sobrepasa a un rombo, y éste a un romboide, que es, sin embargo, más bello que un trapecio o cualquier figura de lados curvos irregulares. Así, los cuerpos sólidos regulares resultan mucho más bellos que los otros sólidos de igual número de superficies planas. Y lo mismo puede observarse no sólo en los cinco sólidos perfectamente regulares, sino también en aquellos que tienen una considerable uniformidad, como los cilindros, los prismas, las pirámides y los obeliscos, que agradan más a todo observador que las figuras en las que no hay unidad o parecido entre las partes.

Se obtienen ejemplos de la razón compuesta al comparar círculos o esferas con elipses o esferoides no muy excéntricos y al comparar sólidos compuestos, el exotaedro y el icosadodecaedro, con los perfectamente regulares de los que están compuestos. Descubriremos que la carencia de una más perfecta uniformidad que aparece en los últimos está compensada por la mayor variedad de los otros, de tal modo que la belleza de ambos es casi similar.

4. Probablemente, estas observaciones resultan verdaderas para la mayoría y pueden ser confirmadas por el juicio de los niños sobre las figuras más simples, en las que la variedad no es demasiado grande para su comprensión. Y, aunque algunos de los ejemplos antes aducidos puedan parecer dudosos, sin embargo se observa siempre que los niños prefieren las figuras regulares en sus juegos, aunque no les sean más convenientes o útiles que las figuras de nuestros guijarros ordinarios. Vemos qué pronto descubren un gusto o sentido de la belleza al desear ver edificios o jardines regulares, o incluso sus representaciones en pinturas de cualquier tipo.

5. El mismo fundamento es el que tenemos en nuestro sentido de la belleza en las obras de la naturaleza. En cualquier parte del mundo que llamamos bella, hay una gran uni-

formidad en una casi infinita variedad. Muchas partes del universo no parecen diseñadas para su uso humano o, mejor dicho, sólo tenemos trato con una pequeña parte de él. Las figuras y los movimientos de los grandes cuerpos no resultan obvios para nuestros sentidos, sino que son descubiertos mediante la razón y la reflexión y tras muchas observaciones. Y, sin embargo, en la medida en que podemos descubrirlos por nuestros sentidos, o al aumentar nuestro conocimiento de ellos mediante los razonamientos y ampliar nuestra imaginación, generalmente encontramos su estructura, orden y movimiento agradable a nuestro sentido de la belleza. De hecho, no todo objeto particular en la naturaleza nos resulta bello, pero hay una gran profusión de belleza en la mayor parte de los objetos que aparecen ante nuestros sentidos o ante los razonamientos fundados en la observación. Dejando de lado la situación aparente de los cuerpos celestes en la circunferencia de una gran esfera, que es debida completamente a los errores de nuestra vista al discernir distancias, las formas de todos los grandes cuerpos en el universo son casi esféricas, las órbitas de sus revoluciones son generalmente elípticas y sin gran excentricidad en aquellos cuerpos que caen continuamente bajo nuestra observación. Éstas son figuras de gran uniformidad que, por tanto, nos resultan placenteras. Además, para sortear la menos clara uniformidad en las proporciones de sus cantidades de materia, distancias y tiempos de revolución, ¿qué puede mostrar una realización mayor de la uniformidad en la variedad que el constante tenor del giro en casi el mismo tiempo, en cada planeta, alrededor de su eje y alrededor de la estrella central o Sol, a lo largo de todos los tiempos de los que tenemos memoria, y en casi la misma órbita? Por ello, tras ciertos períodos, las mismas apariencias son siempre renovadas; las alternadas sucesiones de luces y sombras, o día y noche, se persiguen constantemente alrededor de cada planeta. Con una agradable y regular diversidad en los tiempos dominan los varios hemisferios en el verano, otoño, invierno y primavera. Y las diversas fases, aspectos y situaciones de unos planetas respecto de otros, sus conjunciones y oposiciones, en que repentinamente se oscurecen unos

a otros con sus sombras cónicas en los eclipses, se repiten para nosotros en períodos fijos con invariable constancia. Estas son las bellezas que encantan al astrónomo y que tornan placenteros sus aburridos cálculos.

*Molliter austerum studio fallente laborem**.

6. Además, en cuanto a la parte seca de la superficie del globo, una gran parte del cual está cubierta con un agradabilísimo y pacífico color, ¡con qué belleza está diversificada en varios grados de luz y oscuridad, según las diferentes situaciones de las partes de su superficie, en montañas, valles, colinas y abiertas llanuras, que están diversamente inclinadas respecto de la gran Luminaria!

7. Si descendemos a las más pequeñas obras de la naturaleza, ¡qué grande es la uniformidad en la manera de crecer y reproducirse de todas las especies de plantas y vegetales!, ¡qué exacto es el parecido entre todas las plantas de la misma especie cuyo número supera nuestra imaginación! Y esta uniformidad no es sólo observable en la forma a grandes rasgos; más bien en ésta no es tan exacta en todos los casos, sino en la estructura de sus partes más pequeñas que no son visibles a simple vista. En la casi infinita multitud de hojas, frutos, semillas y flores de todas las especies encontramos una exacta uniformidad en la estructura y situación de las fibras más pequeñas. Ésta es la belleza que encanta a un ingenioso botánico. Incluso, ¡qué gran uniformidad y regularidad en la figura se encuentra en cada planta particular, hoja o flor! En todos los árboles y en las plantas más pequeñas, los troncos o los tallos son casi cilíndricos o prismas regulares, las ramas son similares a los diversos troncos, creciendo a distancias casi regulares cuando ningún accidente impide su crecimiento natural: en una especie, las ramas crecen por parejas en lados opuestos, siendo el ángulo de intersección del plano del par superior y el del par inferior casi recto; en otra especie, las

---

* Horacio, *Sátiras*, sátira ii, verso 12.

ramas salen aisladas y alternadamente alrededor del tronco con intervalos casi iguales; en otra especie, nacen todas en los nudos a lo largo del tronco, una cada año. Y, en todas las especies, todas las ramas mantienen en los primeros retoños el mismo ángulo respecto del tronco y de ellas nacen ramas más pequeñas exactamente del mismo modo que de los troncos. Y no debemos pasar por alto la gran unidad de colores en todas las flores de la misma planta o árbol, y muchas veces de toda la especie, y su exacto acuerdo en todos los tonos de transición a los colores opuestos, en los que generalmente concuerdan todas las flores de un planta, e incluso a menudo todas las flores de una especie.

8. Además, en cuanto a la belleza de los animales o bien en su estructura interna que llegamos a conocer a través de los experimentos y de una larga observación o bien en su forma externa, encontraremos una gran uniformidad en todas las especies que nos son conocidas en cuanto a la estructura de las partes de quę depende más inmediatamente la vida. ¡Y qué asombrosa resulta la unidad del mecanismo, cuando descubrimos que la casi infinita variedad de los movimientos, de todas sus acciones al andar, correr, volar o nadar, de todos sus serios esfuerzos para autoconservarse, de todas sus imprevisibles contorsiones cuando están alegres y juguetones, en todos sus miembros, son llevados a cabo por un simple dispositivo de un músculo que se contrae, aplicado con una inconcebible variedad para responder a todos estos fines! Mecanismos diversos podían haber obtenido estos mismos fines, pero entonces hubiera habido menos uniformidad y la belleza de nuestros sistemas animales y de los animales particulares habría sido mucho menor, si la sorprendente unidad del mecanismo hubiera sido suprimida en ellos.

9. La unidad entre los animales de la misma especie es muy obvia, y tal parecido constituye el fundamento de su adscripción por nuestra parte a determinadas clases o especies, sin importar las grandes diferencias en tamaños, colores y formas que pueden observarse incluso entre aquellos

que se dicen de la misma especie. ¡Y, además, en cada individuo qué gran belleza nace de la exacta semejanza entre sí de todos los miembros dobles, que parece el designio universal de la naturaleza, si ningún accidente lo impide! Y la carencia de esta semejanza se considera siempre una imperfección y una falta de belleza, aunque no se sigan otros inconvenientes, como cuando los ojos no son exactamente iguales, o un brazo o una pierna es un poco más corto o más pequeño que su compañero[31].

10. Hay una belleza ulterior en los animales que nace de una cierta proporción de sus miembros que agrada al sentido de los observadores, aunque no puedan calcularla con la precisión de un escultor. El escultor sabe qué proporción entre un rasgo de la cara y ésta resulta más agradable y puede decir lo mismo acerca de la proporción entre la cara y el cuerpo, o cualquiera de sus partes, o de la proporción entre las longitudes y los diámetros de cada órgano. Cuando tal proporción entre la cabeza y el cuerpo se altera notablemente, nos encontramos con un gigante o un enano. Y de aquí que ambos puedan representársenos incluso en miniatura, sin referencia a objetos externos, observando cómo el cuerpo supera la proporción que debería tener respecto de la cabeza en los gigantes o no la alcanza en los enanos. Hay una belleza distinta que surge de la figura en cuanto que es una indicación natural de la fuerza, pero tal belleza no se considera aquí porque puede decirse probablemente que nuestra aprobación de tal silueta nace de una opinión sobre el interés y no de la forma misma.

La belleza que surge del mecanismo aparentemente adaptado a las necesidades e intereses del animal —que nos resulta placentera incluso cuando de ella no se sigue ningún

---

31 A partir de la 2.ª y 3.ª edición añade: <En cuanto a la belleza más poderosa en los rostros, aspectos, gestos y movimientos, mostraremos en el segundo Tratado (cfr. sección VI, art. 12) que surge de una imaginada indicación de disposiciones moralmente buenas de la mente. También hay una belleza natural en el movimiento, cuando en períodos fijos se repiten similares gestos y pasos siguiendo el tiempo y el aire de la música, que se observa en la danza regular>.

provecho para nosotros— será considerada bajo el encabezamiento *Belleza relativa o Designio**.

11. Difícilmente puede omitirse la belleza de las aves, que nace de la gran variedad de plumas, una curiosa clase de ingenios adaptados a muchos usos admirables, que mantienen una <gran>[32] semejanza en su estructura en todas las especies <y>[33] una perfecta uniformidad en las de la misma especie entre las partes correspondientes y entre los dos lados de cada pluma individual. Además, está toda la belleza que surge de los colores vivos y los tonos graduales observable no sólo en la apariencia externa del ave, que es resultado de una combinación de plumas de tonos diversos, sino también incluso muchas veces en cada pluma aislada.

12. Si nuestros razonamientos sobre los fluidos son verdaderos, los grandes depósitos de agua nos proporcionan un ejemplo de uniformidad en la naturaleza más allá de toda imaginación, cuando reflexionamos sobre la casi infinita multitud de pequeñas, brillantes y lisas esferas que deben suponerse formadas en todas las partes del globo. La misma uniformidad que en el agua existe probablemente entre las partes de otros fluidos, y lo mismo debe observarse en otros varios cuerpos naturales como las sales, los sulfuros y similares, cuyas propiedades uniformes dependen probablemente de una uniformidad en las figuras de sus partes.

13. Bajo el encabezamiento *belleza original* podemos incluir la armonía, o la belleza del sonido, si se nos permite tal expresión, porque no se concibe habitualmente la armonía como imitación de otra cosa distinta. A menudo, la armonía provoca placer en quienes desconocen cuál es su ocasión. Y, sin embargo, se sabe que el fundamento de este placer es un tipo de uniformidad. Cuando las diversas vibraciones de una

---

* Véase sección IV, artículo 7.

[32] <considerable>, en la 3.ª y 4.ª edición.

[33] <y frecuentemente>, en la 4.ª edición.

nota coinciden regularmente con las vibraciones de otra, ambas forman una composición agradable y se llama a tales notas *acorde*. De este modo, las vibraciones de cualquier nota coinciden en el tiempo con <toda segunda vibración>[34] de su octava, y dos vibraciones de una nota coinciden con tres de su quinta, y de modo similar en el resto de los acordes. <Pues bien, las buenas composiciones deben mantener, además de la frecuencia de estos acordes, una unidad general de tono, una uniformidad entre las partes de los compases, subidas, bajadas y conclusiones. La necesidad de esto se hará patente al observar las disonancias que se producirían al tomar partes de diferentes tonos juntas como una unidad, aunque aisladamente ambas fueran agradables. Una mayor uniformidad puede también observarse entre los bajos, tenores y triples del mismo tono>[35]. Otras capacidades de la música pueden considerarse posteriormente*.

14. Pero obsérvese en todos estos casos de belleza[36] que el placer es comunicado a quienes no han reflexionado nun-

---

[34] <dos vibraciones>, en la 2.ª, 3.ª y 4.ª edición.

[35] A partir de la 2.ª edición el pasaje se lee: <Pues bien, no puede ser armoniosa ninguna composición en la que las notas no estén, en su mayoría, dispuestas según estas proporciones naturales. Además de eso, debe atenderse al tono, que gobierna la totalidad, y al tiempo y al sentimiento con que la composición comienza, cuyo cambio frecuente y contrario al arte produce el mayor y más innatural desacorde. Esto se hará patente al observar la disonancia que resulta de unir partes de diferentes tonos, aunque ambos resulten agradables por separado. Una uniformidad similar puede observarse también entre los bajos, tenores y triples del mismo tono.

Puede observarse efectivamente un misterioso efecto de desacordes en las mejores composiciones. A menudo proporcionan un placer tan grande como una armonía continuada, o bien por refrescar el oído con la variedad o bien por despertar la atención y reavivar el gusto por la sucesiva armonía de los acordes, del mismo modo en que las sombras avivan y embellecen las pinturas, o bien por otros medios no conocidos. Es cierto, sin embargo, que tienen su lugar y algún buen efecto en las mejores composiciones.>

* Véase sección VI, artículo 12.

[36] En la 4.ª edición añade aquí a pie de página la siguiente nota: <No hay nada singular en aplicar la palabra *belleza* a los sonidos. Los antiguos sitúan la peculiar dignidad de los sentidos de la vista y el oído en que discernimos en sus objetos el *kalós*, que no adscribimos a los objetos de los otros sentidos.>

ca sobre su fundamento general y que todo lo que aquí se alega es esto: que las sensaciones placenteras surgen sólo de los objetos en que hay uniformidad en la variedad. Podemos experimentar una sensación sin saber cuál es su ocasión, del mismo modo que el gusto de un hombre puede provocar ideas de dulce, ácido o amargo, aunque ignore las formas de los pequeños cuerpos, o sus movimientos, que excitan tales percepciones en él.

SECCIÓN III

SOBRE LA BELLEZA DE LOS TEOREMAS

1. La belleza de los teoremas, o verdades universales demostradas, merece una consideración distinta a causa de su naturaleza bastante diferente de los anteriores tipos de belleza. Y, sin embargo, en ningún otro sitio vemos tan asombrosa variedad con uniformidad, y de aquí nace un grandísimo placer distinto de la previsión de cualquier provecho ulterior.

2. Porque en un teorema podemos encontrar incluida, con el acuerdo más exacto, una infinita multitud de verdades particulares e incluso, a menudo, <un infinito>[37] de infinitos, de tal manera que, aunque la necesidad de formar ideas abstractas y teoremas universales surge quizás de la limitación de nuestra mente —que no puede admitir a la vez una infinita multitud de ideas singulares o juicios—, sin embargo tal poder nos proporciona una evidencia de la amplitud de la capacidad humana más allá de nuestra imaginación. De este modo, por ejemplo, la proposición 47 del primer libro de los *Elementos* de Euclides contiene una multitud infinita de verdades concernientes a los infinitos posibles tamaños de un triángulo rectángulo, cuan-

[37] <una multitud>, en la 4.ª edición.

do se hace el área mayor o menor. Y en cada uno de tales tamaños puede descubrirse una infinita multitud de triángulos diferentes, cuando se varía la proporción de la base a la hipotenusa; todos los cuales <infinitos de infinitos>[38] concuerdan en el teorema general. <Del mismo modo, un único cálculo diferencial determinará las tangentes de todas las curvas algebraicas. En estas curvas hay infinitos órdenes y especies posibles, en cada especie hay infinitos tamaños o magnitudes de áreas, en cada tamaño infinitos casos individuales, y en cada curva individual una infinitud de puntos en los que puede trazarse la tangente. Pero todos estos infinitos de infinitos están subsumidos exactamente en el teorema general, que fija la longitud de las subtangentes o su proporción a la abscisa>[39].

3. Para que podamos advertir del mejor modo posible que este acuerdo, o unidad de una infinitud de objetos en el teorema general, es el fundamento de la belleza o placer que sigue a su descubrimiento, comparemos nuestra satisfacción en tales descubrimientos con el inquieto estado mental en que nos encontramos cuando sólo podemos medir líneas o superficies mediante una escala o cuando hacemos experimentos que no podemos reducir a una regla general, sino sólo apilar en una multiplicidad de observaciones particulares inconexas. Cada una de nuestras tentativas descubre una verdad nueva, pero sin placer ni belleza, a pesar de su variedad, hasta que podamos descubrir algún tipo de unidad, o las reduzcamos a una regla general.

4. Además, tomemos un axioma metafísico como el siguiente: *el todo es mayor que la parte*; y no encontraremos

---

[38] <infinitos>, en la 4.ª edición.

[39] En la 4.ª edición tras algunos cambios el pasaje se lee finalmente así: <En el cálculo algebraico y diferencial encontraremos una similar variedad de verdades particulares incluida en teoremas generales, no sólo en los tipos de ecuaciones aplicables a todos los géneros de cantidades, sino en las investigaciones más particulares de áreas y tangentes en las que un único modo de operar descubrirá teoremas aplicables a muchos órdenes de especies de curvas, a los infinitos tamaños de cada especie y a los infinitos puntos de las individuales infinitas curvas de cada tamaño.>

belleza en su contemplación porque, aunque esta proposición contiene muchos infinitos de verdades particulares, su unidad no es considerable puesto que sólo concuerdan en una vaga e indeterminada concepción del todo y la parte, y en una indefinida superioridad del primero sobre la segunda, que a veces es grande y a veces pequeña. Así, si oyéramos que el cilindro es mayor que la esfera inscrita, y ésta a su vez más grande que el cono de la misma altura y diámetro de la base, no encontraríamos placer en este conocimiento de una relación genérica entre mayores y menores, sin una precisa diferencia o proporción. Pero, cuando vemos un acuerdo universal exacto de todos los posibles tamaños del sistema de sólidos tal que cada uno de ellos mantiene respecto del otro la razón constante de 3, 2, 1, ¡qué bello resulta el teorema y cómo quedamos embelesados con su primer descubrimiento[40]!

5. Hay otra belleza en las proposiciones que no puede omitirse y que es la de un teorema que contiene una multitud de

---

[40] A partir de la 2.ª y 3.ª edición añade los siguientes párrafos: <Podemos observar de modo similar que las proposiciones obvias o fáciles no nos agradan tanto, incluso cuando la unidad es suficientemente distinta y determinada, como aquellas que, siendo menos obvias, nos causan alguna sorpresa al descubrirlas. Así, experimentamos muy poco placer al descubrir que "una línea que bisecciona el ángulo vertical de un triángulo isósceles, bisecciona la base", o al revés, o que "los triángulos equiláteros son equiangulares". Conocemos estas verdades casi intuitivamente, sin demostración. Son como los bienes comunes o aquellos que los hombres han poseído durante larguísimo tiempo que no nos proporcionan placeres sensibles tan grandes como los que nos proporcionan sus mínimos aumentos. Pero no se suponga por ello que el placer de los teoremas nace exclusivamente de la sorpresa porque la misma novedad de un experimento simple no nos agrada tanto, ni debemos concluir, a partir del mayor placer que acompaña el descubrimiento de un nuevo o inesperado provecho, que la sorpresa o la novedad son el único placer de la vida, o el único fundamento del deleite en la verdad. Otro tipo de sorpresa en algunos teoremas aumenta nuestro placer por encima del que experimentamos en los de mayor extensión, cuando descubrimos una verdad general que había sido tenida por falsa a causa de alguna noción, como el que "las asíndotas que se aproximan siempre nunca deberían tocar la curva". Éste es como el gozo de un inesperado provecho donde temíamos un mal. Pero la unidad de muchos particulares en el teorema general es todavía necesaria para proporcionar en cualquier teorema>.

corolarios fácilmente deducibles de él. <De este modo, el teorema que nos da la ecuación de una curva, de la que quizá puede deducirse la mayor parte de sus propiedades, complace y satisface nuestra mente más que cualquier otra proposición>[41]. Un teorema así es también el 35.º del primer libro de Euclides del que se deduce todo el arte de medir áreas definidas por líneas rectas mediante su resolución en triángulos, que son la mitad de los correspondientes paralelogramos, siendo cada uno de ellos igual al rectángulo correspondiente de igual base y altura perpendicular. El 47.º del libro primero es otro caso de belleza similar, y, del mismo modo, otros muchos. En la investigación de la naturaleza, hay una belleza semejante en el conocimiento de algunos grandes principios de los que fluyen innumerables efectos. Un principio así es el de la gravedad en el esquema de Sir Isaac Newton[42] y <también es así el conocimiento del origen de los derechos, perfectos e imperfectos, y externos, alienables e inalienables, con su modo de ser transferidos, de los que puede deducirse la mayor parte de los deberes morales en las varias relaciones de la vida humana>[43].

Es fácil ver cómo los hombres están encantados por la belleza de tal conocimiento, aparte de su utilidad, y cómo la belleza los impele a deducir las propiedades de cada figura desde una única génesis y a demostrar las fuerzas mecánicas desde un solo teorema sobre la composición de movimientos, incluso cuando los hombres ya tenían previamente suficiente conocimiento y certeza en todas estas verdades procedente de distintas demostraciones independientes. Y experimentamos este placer incluso cuando no hay perspectiva de obtener en nuestra vida un beneficio a partir de tal modo de proceder distinto del placer inmediato de contemplar la belleza. Y tampoco podría el ansia de fama empujarnos a tales regulares

---

[41] <De este modo hay algunas propiedades líderes o fundamentales a partir de las que puede construirse naturalmente una larga serie de teoremas>.

[42] En la 4.ª edición añade: ¿Cuál es el objetivo de estos ingeniosos geómetras? Una continua ampliación de los teoremas, o el hacerlos más extensos, mostrando de qué modo lo que antes era conocido de una sola figura se extiende a muchas otras, a figuras muy desemejantes en apariencia a la primera.>

[43] Suprimido en la 4.ª edición.

métodos de deducción si no fuéramos conscientes de que el género humano se complace inmediatamente en ellos a través de este sentido interno de su belleza.

No es menos fácil ver a qué absurdas extravagancias ha llevado a los hombres este sentido de la belleza y la estúpida pretensión de alcanzarla de manera similar a como se obtiene en matemáticas en las demás ciencias. Esto es probablemente lo que llevó a Descartes al esperanzado proyecto de deducir todo el conocimiento humano de una sola proposición, a saber, *cogito, ergo sum*; mientras que otros mantuvieron con el mismo poco sentido que el principio *Impossibile est idem simul esse et non esse* tenía más justas pretensiones al tratamiento y título de *Principium humanae cognitionis absolute primum*. El Sr. Leibniz tuvo un sentimiento similar respecto de su principio favorito de una razón suficiente de toda cosa en la naturaleza y <se jacta ante el Dr. Clarke de las maravillas que él había aportado al mundo intelectual mediante su ayuda, pero su instruido antagonista parece pensar que no tenía razón suficiente para su fanfarronada. Si miramos a las ciencias particulares, podemos ver en los sistemas que de ellas nos han legado los hombres instruidos los inconvenientes de este amor por la uniformidad. El Dr. Cumberland se ha tomado un gran cúmulo de trabajos innecesarios para reducir las leyes de la naturaleza a una proposición general práctica. ¿Y en qué modo tan poco elegante está forzado Pufendorf a deducir los diversos deberes de los hombres para con Dios, consigo mismos y sus prójimos, a partir de su único principio fundamental de la *Sociabilidad de toda la raza del género humano*? Como si no hubiera estado cada uno de ellos mejor establecido a partir de sus fuentes inmediatas, a saber, respectivamente, la religión, el amor de sí mismo y la sociabilidad. Esta observación puede ser fácilmente extendida más lejos, si fuera necesario, y constituye una fuerte prueba de que los hombres tienen un sentido de belleza en la uniformidad en las ciencias, sin importar las deformaciones del sentido común a que puedan ser llevados para lograrla>[44].

---

[44] Tras varios cambios, en la 4.ª edición el párrafo se lee: < y fanfarronea de las maravillas que ha aportado al mundo intelectual mediante su

6. Este placer que acompaña a las ciencias o a los teoremas universales puede llamarse verdaderamente un tipo de *sensación** puesto que necesariamente acompaña al descubrimiento de cualquier proposición y es distinto del puro conocimiento mismo, siendo más violento al principio mientras que el conocimiento es uniformemente el mismo. Y aunque el conocimiento dilata la mente y nos hace más capaces de tener comprensivas visiones y proyectos en algunos tipos de cuestiones, de donde puede surgir un provecho para nosotros, sin embargo, podemos dejar que el corazón de cada estudiante determine si no ha sentido a menudo este placer sin que hubiera previsión de provecho en el descubrimiento de su teorema. Todo lo que puede inferirse de aquí es solamente esto: que, del mismo modo que en nuestros sentidos externos, también en los internos las sensaciones placenteras surgen generalmente de aquellos objetos que una calma razón nos habría recomendado si hubiéramos comprendido su uso, y que podrían haber comprometido nuestros objetivos a causa del propio interés[45].

6[46]. En cuanto a las obras de arte, si recorriéramos todos los artilugios artificiales o estructuras, descubriríamos que

---

ayuda. Si miramos a las ciencias particulares vemos los inconvenientes de este amor por la uniformidad. ¡De qué modo tan poco elegante deduce Pufendorf los diversos deberes de los hombres para con Dios, consigo mismos y sus prójimos, de su principio fundamental de la *Sociabilidad de toda la raza del género humano*! Esta observación constituye una fuerte prueba de que los hombres perciben la belleza de la uniformidad en las ciencias, puesto que son llevados a deducciones innaturales al intentar alcanzarla demasiado lejos>.

* Aristóteles (*Ética a Nicómaco*, X, 3) observa rectamente que tenemos tendencias naturales a determinadas acciones o al ejercicio de ciertas capacidades naturales, sin una previsión o intención de obtener los placeres que naturalmente los acompañan. «Y hay muchas cosas por las que nos afanaríamos aun cuando no nos trajeran placer alguno, p. ej., ver, recordar, saber, poseer las virtudes. El que necesariamente sigan placeres a estas cosas nada importa, pues las eligiríamos aunque no se originara placer» (1174 a 5-9; trad. de M. Araújo y J. Marías).

[45] En la 2.ª edición añade aquí un párrafo que después suprime de nuevo.

[46] Así en la 1.ª edición.

el fundamento de la belleza que aparece en ellos es siempre un tipo de uniformidad, o unidad de proporción entre las partes y de cada parte respecto del todo. Como hay una gran diversidad posible de proporciones y diferentes tipos de uniformidad, queda espacio suficiente para la diversidad de gustos observable en arquitectura y jardinería y artes similares en los diversos países. Todos ellos pueden tener uniformidad, aunque las partes en uno puedan diferir de las partes en otro. Las construcciones chinas o persas no son como las griegas o las romanas y, sin embargo, las primeras tienen su uniformidad de las diversas partes entre sí y respecto del todo, del mismo modo que la tienen las últimas. En el tipo de arquitectura que los europeos llaman *regular*, la uniformidad de las partes es muy obvia. Las diversas partes son figuras regulares o bien iguales o bien al menos del mismo tipo. Los pedestales son paralelepípedos o prismas cuadrados; los arcos, casi circulares. Se da la misma proporción observada en todas partes en la misma serie entre los diámetros de los pilares y su altura, sus capiteles, los diámetros de los arcos, la altura de los pedestales, las proyecciones de la cornisa y todos los ornamentos en cada uno de nuestros cinco órdenes. Y, aunque otros países no siguen las proporciones griegas o romanas, sin embargo hay en ellos una proporción mantenida, una uniformidad y parecido de las figuras correspondientes. Y toda desviación de tal proporción en una de las partes que pueda observarse en el resto del edificio es desagradable para cualquier mirada y destruye, o al menos disminuye, la belleza del conjunto.

7. Lo mismo podría descubrirse en todas las obras de arte, incluso en el utensilio más pobre, cuya belleza se encontrará siempre que tiene el mismo fundamento de la uniformidad en la variedad, sin la cual aparecerían miserables, irregulares y deformes.

SECCIÓN IV

SOBRE LA BELLEZA RELATIVA O COMPARATIVA

1. Si los pensamientos anteriores sobre el fundamento de la belleza absoluta son exactos, podemos comprender fácilmente en qué consiste la belleza relativa. Toda belleza es relativa al sentido de una mente que la percibe, pero llamamos *relativa* a la que se aprehende en cualquier objeto considerado comúnmente como una imitación de algún original. Y esta belleza se funda en una conformidad, o un tipo de unidad, entre el original y la copia. El original puede ser o bien un objeto de la naturaleza o bien alguna idea establecida, porque, si hay una idea conocida como canon y reglas mediante las que fijar tal imagen o idea, podemos hacer una bella imitación. De este modo, un escultor, pintor o poeta puede agradarnos con un Hércules si esta obra mantiene la sublimidad y las señales de fuerza y valor que imaginamos en tal héroe. Y, además, para obtener sólo la belleza comparativa no es necesario que haya ninguna belleza en el original. La imitación de la belleza absoluta puede efectivamente convertir toda la obra en una pieza más bonita, pero una exacta imitación sería todavía bella, aunque el original careciera absolutamente de ella. De este modo, las deformidades de la vejez en una pintura, las más bastas rocas o montañas en un paisaje

tienen mucha belleza si están bien representadas, aunque quizás no sea tan grande como si el original fuera bello absolutamente y además bien representado[47].

2. La misma observación sigue siendo verdadera en las descripciones de los poetas tanto de los objetos naturales como de las personas. Y esta belleza relativa es lo que deben principalmente procurar obtener como belleza peculiar de sus obras. Por las *Moratae Fabulae* o los *éthē* de Aristóteles debemos entender no las costumbres virtuosas <en sentido moral>[48], sino la representación exacta de las costumbres o caractères que acontecen en la naturaleza, de modo que las acciones y sentimientos sean adecuados a los caracteres de las personas a los que son adscritos en la poesía épica y dramática. Quizás puedan sugerirse muy buenas razones desde el punto de vista de la naturaleza de nuestras pasiones para demostrar que el poeta no debe <por propia decisión dibujar los mejores caracteres posibles para la virtud>[49]. Considerados abstractamente, estos caracteres podrían efectivamente proporcionar mayor placer y tener más belleza que los caracteres imperfectos que ocurren en la vida con una mezcla de bien y mal. Pero puede bastar ahora sugerir, en contra de esta opción, que tenemos ideas más vivas de los hombres imperfectos con todas sus pasiones que de los héroes moralmente perfectos, que nunca caen realmente bajo nuestra observación y de los que, en consecuencia, no podemos juzgar exactamente su acuerdo con la copia. Y además, debido a la conciencia de nuestra propia situación, somos más impresionados y afectados por los caracteres imperfectos, puesto que en ellos vemos representados en otras personas el contraste de inclinaciones y la lucha entre las pasiones del egoísmo y las del honor y la

---

[47] En la 3.ª y 4.ª edición añade: <Quizás, incluso la novedad puede hacernos preferir la representación de la irregularidad>.

[48] Suprimido en la 4.ª edición.

[49] <dibujar sus caracteres perfectamente virtuosos>, en la 2.ª, 3.ª y 4.ª edición.

virtud, que a menudo sentimos en nuestro propio interior. Ésta es la perfección de la belleza por la que Homero es justamente admirado tanto como por la variedad de sus caracteres.

3. Pueden reducirse a esta clase de belleza relativa muchas otras bellezas de la poesía. La probabilidad es absolutamente necesaria para hacernos imaginar parecidos. Por medio del parecido, las semejanzas, metáforas y alegorías alcanzan su belleza, tenga o no belleza el sujeto o la cosa con la que se compara. Realmente la belleza es mayor cuando ambos tienen alguna belleza original o dignidad además del parecido: y éste es el fundamento de la regla de procurar, además de la semejanza, la decencia en las metáforas y comparaciones. La medida y la cadencia son casos de la armonía y caen bajo el rótulo de *belleza absoluta*.

4. Podemos observar aquí una extraña inclinación de nuestras mentes a hacer comparaciones constantes de todas las cosas que caen bajo nuestra observación, incluso aquellas que <parecerían muy lejanas>[50]. Hay ciertos parecidos en los movimientos de todos los animales con pasiones similares, que fundan con facilidad una comparación, pero esto no basta para entretener a nuestra imaginación. Los objetos inanimados tienen a menudo posiciones que se parecen a las del cuerpo humano en varias circunstancias. Estos portes o gestos del cuerpo son indicaciones <de disposiciones>[51] de la mente, de tal manera que nuestras mismas pasiones y sentimientos, y también otras circunstancias, adquieren un parecido con objetos inanimados. De este modo, una tempestad marítima es a menudo un símbolo de la cólera; una planta o un árbol marchito bajo la lluvia, el de una persona triste; una amapola inclinando su tallo, o una flor marchitándose al ser cortada por la hoz, se asemeja a la muerte de un héroe en su lozanía; un viejo roble en las montañas representará un viejo

---

[50] <son muy diferentes unas de otras>, en la 3.ª y 4.ª edición.

[51] <de ciertas disposiciones>, en la 2.ª, 3.ª y 4.ª edición.

imperio; una llama que prende una rama representará una guerra. Brevemente, a causa de nuestra inclinación a las semejanzas, todo objeto natural será hecho representar otras realidades, incluso las más remotas, y especialmente las pasiones y circunstancias de la naturaleza humana en la que estamos más interesados. Y para confirmar esto y proporcionar ejemplos basta mirar a Homero o Virgilio. Una imaginación fructífera encontraría en una arboleda o bosquecillo un símbolo para cada carácter en un país y para cada cambio de temperamento o época de la vida.

5. Respecto del tipo de belleza comparativa que tiene necesariamente relación con alguna idea establecida, podemos observar que algunas obras de arte adquieren una belleza distinta a causa de su correspondencia con una intención universalmente supuesta en el artista o en quienes lo emplearon. Y, para obtener tal belleza, a veces no crean su obra de tal manera que se alcance la mayor perfección de la belleza absoluta, en sí misma considerada, porque una composición con esta belleza relativa, junto con algún grado de belleza original, puede proporcionar más placer que una con sólo belleza original más perfecta. Así, a menudo vemos que la regularidad estricta al disponer en nuestros jardines los parterres, perspectivas o caminos paralelos es a menudo abandonada para obtener una imitación de la naturaleza, incluso en algunas de sus formas salvajes. Y nos complacemos más en esta imitación especialmente cuando el escenario es amplio y espacioso, que en la más limitada exactitud de una obra regular. Asimismo, en los monumentos erigidos en honor de los héroes fallecidos, aunque un cilindro, un prisma o un sólido regular pueden tener más belleza absoluta que un obelisco o una pirámide, sin embargo los últimos gustan más, al responder mejor a las supuestas intenciones de estabilidad y de resultar notorios. Por la misma razón, se eligen generalmente los cubos y los prismas cuadrados para pedestales de estatuas y no otros sólidos más bellos, que no parecen tan difíciles de hacer rodar. Ésta puede ser también la razón de que las columnas o los pilares tengan mejor apariencia cuando son un poco más esbeltos a

partir de la mitad o de un tercio desde la base, de modo que no parezcan demasiado pesados y en peligro de desplomarse.

6. Una razón semejante puede llevar a los artistas a separarse en muchos otros casos de las reglas de la belleza absoluta que se han establecido antes. Y, sin embargo, esto no es un argumento en contra de que nuestro sentido de la belleza esté fundado, como antes se ha explicado, en la uniformidad en la variedad, sino sólo una evidencia de que nuestro sentido de la belleza original puede ser modificado y contrapesado por otro tipo de belleza.

7. Esta belleza que nace de la correspondencia con una intención podría abrir a los observadores curiosos un nuevo ámbito de belleza en las obras de la naturaleza al considerar de qué modo el mecanismo de las diversas partes conocidas por nosotros parece adaptada a la perfección de esa parte y, sin embargo, se subordina al bien de un sistema o totalidad. Generalmente, suponemos que la intención del Autor de la naturaleza ha sido el bien de la totalidad máxima, o el de todos los seres, y no podemos evitar el complacernos cuando vemos una parte de este designio realizada en los sistemas con los que estamos familiarizados. Las observaciones ya hechas sobre esta cuestión están al alcance de todos en los tratados de quienes últimamente han mejorado la Filosofía mecánica. Aquí <podemos sólo observar el placer que cualquiera experimenta>[52] al ver una intención bien realizada mediante un mecanismo curioso, incluso cuando su propio provecho no está comprometido, y también la sensación placentera que se experimenta al descubrir la finalidad a la que se adapta cualquier máquina compleja, cuando quizás se tenía ya antes un conocimiento genérico de la máquina, sin ver su correspondencia o aptitud para alcanzar su finalidad[53].

---

[52] <aquí observaremos solamente que todos experimentan cierto placer>.

[53] En la 4.ª edición añade aquí la siguiente nota a pie de página: <Sorprende ver que el ingenioso autor del *Alcifrón* mantiene que toda la belleza observada consiste exclusivamente en algún uso percibido o imaginado, por

Los argumentos mediante los que se prueba la razón y la finalidad de la causa a partir de la belleza de los efectos son usados tan frecuentemente en algunos de los temas más elevados, que puede ser necesario investigar en ellos con un poco más de detenimiento para ver hasta qué punto son válidos y cuál es su grado de evidencia.

---

la exclusiva razón de que la aprehensión del uso pretendido acaece siempre cuando estamos juzgando las formas de las sillas, puertas, mesas y otras cosas de uso obvio y de que nos gustan más las formas que están más adaptadas a su uso. Mientras que, por el contrario, observamos que en esas mismas cosas se atiende a la semejanza de las partes cuando partes desemejantes hubieran sido igualmente útiles. De este modo, las patas de una silla hubieran tenido el mismo uso aunque fueran diferentes si tienen la misma longitud, aunque una fuera recta y otra curvada o una curvada hacia afuera y otra hacia adentro. La forma de ataúd para las puertas hubiera mostrado con más claridad su adecuación a la figura humana que la que los artistas requieren. Y, además, ¿cuál es la utilidad de las imitaciones de la naturaleza, o de sus obras, en arquitectura? ¿Por qué ha de agradarnos un pilar con algunas de las proporciones humanas? ¿Tiene el pilar el mismo fin o uso que el ser humano? ¿Por qué se imitan cosas naturales o bien proporcionadas en el entablado? ¿No hay, por tanto, un *sentido de la imitación* que nos agrada allí donde no hay más uso que el que naturalmente agrada? Además, ¿no hay nadie que experimente placer con las siluetas de los animales incluso cuando no espera ningún provecho de ellas? Las siluetas de un caballo o un buey prometen beneficios al propietario. Pero ¿es éste la única persona que aprecia su belleza? ¿Y no hay una belleza captada en plantas, flores o animales cuya utilidad nos es desconocida? Mas lo que resulta más sorprendente todavía es su interpretación de Aristóteles como manteniendo que lo *epainetón* es la noción de *kalón*, cuando él a menudo nos dice que lo *kalón* le es anterior, que amamos la alabanza ajena en cuanto que da testimonio y confirma nuestra opinión de que poseemos la virtud o lo *kalón*, y que es la superior excelencia de esto, que percibimos antecedentemente, la razón de por qué amamos la alabanza (véase *Ética a Nicómaco* I, 5 y pássim). Es verdad que lo *kalón* puede ser alabado y, como dice Platón, absolutamente, *hedý kai ophélimin*, como mínimo, y lo mismo mantiene exactamente del mismo modo quien acepta un sentido moral. Y, sin embargo, el Doctor [Berkeley] ha descubierto el arte de hacer de esto una objeción contra el sentido moral.>

SECCIÓN V

SOBRE NUESTROS RAZONAMIENTOS ACERCA DE LA FINALIDAD Y LA SABIDURÍA DE LA CAUSA A PARTIR DE LA BELLEZA O REGULARIDAD DE LOS EFECTOS

1. No parece que haya ninguna conexión necesaria en la naturaleza de las cosas entre nuestras ideas placenteras de belleza y la uniformidad o regularidad de los objetos, que sea previa a alguna determinación del Autor de la naturaleza que ha hecho tales formas placenteras para nosotros. Otras mentes pueden estar posiblemente constituidas de modo que no experimenten placer en la uniformidad y descubrimos realmente que las mismas formas regulares no parecen agradar igualmente a todos los animales que conocemos, como probablemente veremos después. Por tanto, hagamos la suposición posible más desfavorable para el presente argumento: que la constitución de nuestros sentidos de modo que aprueben la uniformidad es meramente arbitraria por parte del Autor de la naturaleza y que hay una infinidad de gustos y preferencias posibles sobre la belleza, de tal manera que resultaría imposible echar juntos cincuenta o cien guijarros sin que formaran una morada agradable para un animal u otro y le pareciera bella. Y entonces es claro que no tenemos

razón para concluir la finalidad en la causa a partir de la percepción de la belleza del efecto porque el sentido podría estar constituido de tal manera que le agradara la irregularidad que puede ser efecto de una fuerza no dirigida*. Pero entonces, como hay una infinitud de formas posibles a las que puede reducirse cualquier sistema, una infinidad de lugares en que los animales pueden ser situados, y se supone que es posible una infinidad de gustos o sentidos, el que un animal cualquiera en los espacios infinitos esté situado por azar en un sistema que resulte agradable para su gusto tiene tan poca probabilidad al menos como uno contra infinito. Y es mucho más irrazonable esperar del azar que una multitud de animales que concuerdan en su sentido de la belleza alcancen lugares agradables.

2. Es también cierto que la probabilidad de que una fuerza no dirigida pueda producir una forma regular en cualquier sistema material es la misma que la de cualquier forma irregular determinada del mismo grado de complicación. Pero las formas irregulares en que un sistema puede ser clasificado superan a las regulares en mucho, como el infinito a la unidad, porque lo que es verdadero en un sistema pequeño lo será también en mil, en un millón o en todo el universo con mayor ventaja, o sea, que las formas irregulares posibles superan infinitamente a las regulares. Por ejemplo, el área de una pulgada cuadrada es susceptible de infinitas formas regulares, el triángulo equilátero, el cuadrado, el pentágono, el hexágono, el heptágono, etc., pero por cada una de estas formas regulares es posible una infinitud de irregulares, como

* Esta expresión está tomada del esquema cartesiano en el que se supone que el Autor de la naturaleza ha impreso a propósito una fuerza general o *conatus ad motum* en la masa de materia sin ninguna dirección. Esta noción carente de sentido prevaleció de tal modo, y los hombres tienen unas concepciones tan confundidas sobre la naturaleza y el azar como seres reales que operan sin sabiduría o finalidad, que puede ser útil mostrar que su absurdísimo postulado es completamente insuficiente, aunque se les concediera que responde a las apariencias en la regularidad del mundo. Y esto es lo que se pretende en los primeros catorce artículos de esta sección.

un infinito de escalenos por cada triángulo equilátero, un infinito de trapecios por cada cuadrado, o de pentágonos irregulares por cada uno regular, etc. Y por tanto, suponiendo que un sistema sea movido por una fuerza inintencional, sería infinitamente más probable que se resolviera en una forma irregular que en una regular. Así, que un sistema de seis elementos al ser agitado no produzca la forma de un hexágono regular tiene al menos la probabilidad de infinito contra uno, y cuanto más complejo construyamos el sistema, mayor es la probabilidad, por una razón obvia. Vemos confirmado por nuestra experiencia constante que la regularidad nunca surge de una fuerza nuestra inintencional, y de aquí concluimos que, dondequiera que haya regularidad en la disposición de un sistema susceptible de muchas otras posiciones, allí debe haber una finalidad en la causa, y la fuerza de esta evidencia aumenta de acuerdo con el número de elementos envueltos.

Pero esta conclusión es demasiado precipitada si no se introduce una prueba ulterior, y lo que nos lleva a ella es lo siguiente. Los hombres que tienen un sentido de la belleza en la regularidad son llevados generalmente cuando manejan cuerpos a buscar algún tipo de regularidad y rara vez pretenden la irregularidad. Y de aquí pensamos que otros seres hacen lo mismo, que buscan la regularidad; y suponemos intencionalidad en la causa cuando la observamos, mientras que hacemos siempre de la irregularidad una presunción de carencia de finalidad. Pero por el contrario, si hay diferentes sentidos de la belleza en otros agentes o no tienen ningún sentido de la belleza, la irregularidad puede ser tan pretendida como la regularidad. Y obsérvese que, en tal caso, la misma razón hay para concluir la finalidad en la causa a partir de cualquier efecto irregular que de uno regular porque, puesto que hay infinitas otras formas tan posibles como la irregular producida y puesto que al gusto de tal ser[54] carente de senti-

[54] Hay una gran diferencia entre un ser tal como el aquí mencionado y un ser que no pretenda por alguna razón cualquiera producir una forma más que otra. Este último tipo de ser sería, en lo que respecta a este argumento, lo mismo que el azar, mientras que no lo sería el primero. Porque,

do de la belleza todas le resultan indiferentes, como todo encuentro de una materia agitada debe producir una forma u otra, si suponemos que la fuerza es aplicada por un agente carente del sentido de la belleza, entonces todas las formas probarían igualmente finalidad. En consecuencia, es claro que ninguna forma la prueba más que las otras o que ninguna la prueba en absoluto, si no es a partir de una consideración metafísica general <que es demasiado sutil para ser cierta>[55]: que no hay ningún agente adecuado sin finalidad e intención y que todo efecto fluye de la intención de alguna causa.

3. Sin embargo, se sigue de las consideraciones antes ofrecidas que, suponiendo una masa de materia que supere la pulgada cúbica como el infinito de primer orden supera la unidad y que esta masa total estuviera determinada desde su propia naturaleza sin ninguna finalidad en la causa (lo que resulta quizás difícilmente posible) a resolverse en <el contenido sólido de una pulgada cúbica>[56] y en una forma prismática cuya base fuera siempre la mitad de una pulgada cuadrada (supongamos que estas condiciones están determinadas y todas las demás dejadas a una fuerza no dirigida), todo lo que entonces podríamos esperar en tal caso de una fuerza no dirigida sería un prisma equilátero o quizás dos porque hay infinitos prismas irregulares posibles de la misma base y contenido sólido. Y cuando nos

---

aunque un ser no tenga sentido de la belleza, puede sin embargo ser capaz de finalidad y de intención de producir formas regulares. Y la observación de una regularidad mayor en cualquier número de efectos de la que cabría esperar de una fuerza no dirigida es una presunción de finalidad e intención en la causa, incluso donde se supone que la causa no tiene sentido de la belleza en tales formas porque puede haber quizás otras razones distintas que le mueven a elegir tales formas. De este modo, suponiendo que la divinidad no fuera necesariamente deleitada por la regularidad, uniformidad o semejanza en los cuerpos, todavía podría haber razones que le movieran a producir tales objetos como los que agradan a sus criaturas habiéndoles dado un sentido de la belleza fundado en tales cualidades. Véanse los dos últimos parágrafos de la última sección.

[55] suprimido en la 3.ª y 4.ª edición.

[56] <partes cuyo contenido sólido fuera cada una de una pulgada cúbica>, en la 4.ª edición.

encontremos con muchos prismas de tal tipo deberemos probablemente concluir que una finalidad los produce, puesto que hay más que los que cabría esperar por las leyes del azar.

4. Pero si la masa infinita no estuviera de ninguna manera determinada hacia una forma prismática, porque hay infinitas otras formas posibles, podríamos esperar del concurso casual de una masa como la supuesta en el último caso sólo un prisma de cualquier tipo, puesto que hay infinitos otros sólidos posibles en los que la masa podría haberse resuelto. Y, si encontráramos un mayor número de prismas, deberíamos tener presunción de finalidad; de modo que, en una masa de materia tan grande como un infinito de la primera potencia, no tenemos fundamento para esperar de ningún concurso o agitación un cuerpo de cualquier dimensión o tamaño determinado y de cualquier forma determinada, puesto que para cada dimensión hay infinitas formas posibles y para cada forma hay infinitas dimensiones. Y, si encontráramos varios cuerpos de la misma dimensión y forma, tendríamos tanta mayor presunción de finalidad.

5. Hay una objeción de poca monta que podría surgir a partir de la cristalización de algunos cuerpos cuando se evapora el fluido en el que estaban en suspensión; porque en este caso observamos que se forman frecuentemente formas regulares, aunque en todo el asunto está supuesta únicamente una fuerza no intencional de atracción. Para solventar esta objeción, necesitamos sólo considerar que tenemos buenas razones para creer que las más pequeñas partículas de los cuerpos cristalizados tienen formas regulares fijas que les son dadas por la constitución de la naturaleza y, en consecuencia, es fácil concebir en qué modo sus atracciones mutuas pueden producir formas regulares. Pero, a menos que supongamos alguna regularidad previa en las figuras de los cuerpos que se atraen, no formarán ningún cuerpo regular en absoluto. Y por esto vemos qué improbable es que toda la masa de materia, no sólo de este planeta, sino de todas las estrellas fijas que conocemos mediante la simple vista o mediante lentes, aunque sea mil veces más grande que lo que nuestros astrónomos supo-

nen, pueda mediante un concurso haber producido un número de cuerpos similares regulares o irregulares.

6. Y obsérvese aquí que hay muchas composiciones de los cuerpos que el mínimo grado de finalidad puede lograr fácilmente y que, sin embargo, esperaríamos en vano de todos los poderes del azar o de las fuerzas no intencionales, incluso después de infinitos encuentros, o incluso suponiendo una disolución de todas las formas que no sean regulares tal que los elementos fueran susceptibles de una nueva agitación. De este modo, suponiendo que pudiéramos esperar que se formara *un* prisma equilátero de una dimensión determinada mediante fuerzas no dirigidas en un infinito de materia de alguna manera determinada a resolverse en cuerpos de un determinado contenido sólido (que es todo lo que podemos esperar, puesto que la probabilidad de que el cuerpo no sea prismático es de infinito a uno y, admitiendo que sea prismático, la probabilidad de que no sea equilátero es de infinito a uno), y suponiendo además que otra infinitud de materia estuviera determinada a resolverse en tubos de orificios exactamente iguales a las bases de los anteriores prismas, tiene una probalidad al menos de infinito de segundo orden a uno el que ninguno de tales tubos sea a la vez prismático y equiangular. Y, entonces, si el tubo está formado de modo que sea exactamente capaz de recibir sólo uno de los prismas, la probabilidad de que no se encuentren jamás en un espacio infinito es de nuevo de infinito a uno; y, si se encontraran, la probabilidad de que los ejes del prisma y el tubo no estuvieran en la misma recta es de infinito a uno y, suponiendo que lo hicieran, vuelve a ser de nuevo de infinito contra tres la probabilidad de que cada ángulo no se encuentre con otro ángulo de modo que encaje. Vemos entonces qué infinitamente improbable es *que todos los poderes del azar en una materia infinita movida a través de infinito tiempo pudieran producir la pequeña composición de un prisma que encaja en un agujero prismático y que toda nuestra probabilidad para ello sería como máximo la de tres frente a un infinito de tercer orden.* Y, sin embargo, la más mínima finalidad sería capaz de hacerlo fácilmente.

7. ¿No podemos, pues, considerar con justicia tanto completamente absurdo como próximo a una imposibilidad estricta el que *todos los poderes de una fuerza no dirigida pudieran alguna vez producir una máquina tan compleja como es la planta más imperfecta o el más insignificante animal, incluso en un solo caso?* Porque la improbabilidad aumenta exactamente en la misma medida en que la complejidad del mecanismo en estos cuerpos naturales supera la simple combinación antes mencionada.

8. Obsérvese aquí que *el anterior razonamiento a partir de la frecuencia de los cuerpos regulares de una forma en el universo y de la combinación de varios cuerpos es completamente independiente de cualquier percepción de la belleza y probaría igualmente la finalidad en la causa aunque no existiera ningún ser que percibiera la belleza en alguna forma cualquiera* porque esto se reduce brevemente a que *la recurrencia de un efecto más frecuente que lo que las leyes del azar determinan proporciona presunción de finalidad* y que *las combinaciones que una fuerza no dirigida nos permite con razón esperar deben necesariamente probar lo mismo y eso con mayor probabilidad cuando la multitud de casos en los que puede ocurrir posiblemente lo contrario supera a los casos en que eso puede ocurrir*, lo que parece ser en los casos más simples al menos infinito contra uno. Y la frecuencia de formas irregulares similares o una exacta combinación de ellas es un argumento similar de intencionalidad en la causa, puesto que la similitud o la exacta combinación de formas irregulares deben esperarse tan poco de las capacidades de las fuerzas no dirigidas como cualquier otro tipo.

9. Para acercar esto a algo parecido a un teorema, aunque la idea de infinito sea bastante difícil de manejar en un razonamiento: las capacidades de la casualidad con una materia infinita en un tiempo infinito pueden responder al azar como el infinito de quinto orden y no más; así, la cantidad de materia puede ser concebida como un infinito de tercer orden y no más, los varios grados de fuerza pueden alcanzar otro orden

de infinito, y el número de encuentros puede hacer el quinto orden. Pero esto sólo es verdadero bajo la suposición de que tras todo encuentro no se produce la cohesión, sino que todo se disuelve de nuevo para un nuevo concurso, excepto en el caso de formas similares o combinaciones exactas, suposición que no tiene ningún fundamento puesto que vemos cohesionarse a los cuerpos diferentes tan fuertemente como cualquier otro y a las masas bastas con más fuerza que cualquier combinación. Para producir un cuerpo determinado, en un lugar o situación determinado, con unas dimensiones o forma determinadas, las probabilidades de lo contrario son un infinito de primer orden al menos para obtener el lugar o la situación. Cuando la situación se ha obtenido, el contenido sólido requiere para obtenerse otro orden de infinito, y la situación y la solidez obtenidas requieren, para llevar a cabo la más simple forma determinada, al menos los otros tres órdenes de infinito. Por ejemplo, sea la forma un prisma de cuatro lados o paralelepípedo: el que las superficies sean planas requiere un orden de infinito, el que sean paralelas en este caso, o inclinadas con un ángulo determinado en otro, requiere otro orden de infinito, y el que estén en una determinada proporción entre sí requiere al menos el tercer orden porque en cada uno de estos encabezamientos hay al menos todavía una infinitud de otros casos posibles además del determinado. De tal modo que todas las capacidades de la casualidad podrían producir quizás únicamente *un* cuerpo de cada forma más simple como máximo, y esto es todo lo que cabría esperar. Podríamos esperar una pirámide, un cubo o quizás un prisma, pero, cuando aumentemos las condiciones requeridas, la perspectiva llegará a ser más improbable como en las figuras más complejas, en todas las combinaciones de cuerpos y en los de especie similar, que no podemos razonablemente esperar del azar y, por tanto, allí donde los observemos podemos adscribirlos con certeza a la finalidad.

10. Las combinaciones de formas regulares, o de irregulares exactamente ajustadas una a otra, requieren órdenes tan grandes de infinito para ser realizadas, y las posibilidades de

las formas contrarias son tan infinitamente numerosas, que todas las probabilidades o posibilidades de ser alcanzadas por casualidad parecen desvanecerse en gran medida. Apliquemos los casos del artículo 6 de esta sección sobre el prisma y el tubo a nuestras máquinas más simples como un par de ruedas de nuestros carruajes ordinarios. Cada círculo con radios iguales en longitud, grosor y forma; las ruedas que se mantienen paralelas; el eje fijado en el centro de ambas y asegurado para que no se salga en su extremo. Los casos en que lo contrario podía haber acontecido a causa de concursos no dirigidos, aunque no fuera requerido más que lo que se acaba de mencionar, deben sumar en número un infinito de orden igual a cada circunstancia requerida. ¿Qué diremos entonces de una planta, un árbol, un animal, un hombre, con tal multitud de vasos adaptados, tales articulaciones, inserciones de músculos, difusión de venas, arterias y nervios? La improbabilidad de que tales máquinas sean efecto de la casualidad debe ser próxima a un orden infinitésimo de infinito a la unidad.

11. Además, aunque todos los razonamientos anteriores a partir de la similitud de las formas y las combinaciones no tuvieran fundamento y pudiera el azar autorizarnos a esperar tales formas, con una exacta combinación, sin embargo podríamos sólo prometer *una* de estas formas entre *infinitas* distintas. Cuando observamos tal multitud de individuos de especies similares entre sí con un gran número de partes y cuando observamos en cada individuo los miembros dobles tan exactamente similares el uno al otro, ¿qué posible espacio queda aquí para cuestionar la finalidad en el universo? Ninguno, sino la más pelada posibilidad contra una inconcebiblemente mayor probabilidad, que supera todo aquello que no sea una demostración estricta.

12. Este argumento, como ya ha sido señalado*, es bastante independiente de cualquier sentido de la belleza en cualquier forma particular porque la exacta semejanza de

---

* Véase *supra*, artículo 8.

cien o mil trapecios prueba la finalidad tanto como la semejanza de los cuadrados, puesto que ambas están igualmente por encima de las capacidades de las fuerzas no dirigidas o la casualidad, <en la misma medida en que el centésimo o milésimo orden de infinito supera la unidad>[57] y lo que está por encima de las capacidades del azar debe darnos una presunción proporcional de finalidad.

De este modo, admitiendo que una pierna, un brazo o un ojo hayan podido ser efecto de la casualidad (lo que ya se demostró que es máximamente absurdo y próximo a lo absolutamente imposible), el que no hubiera una correspondiente pierna, brazo u ojo, exactamente similar, debería tener una probabilidad de un orden de infinito proporcionado a la complicación de las partes, porque en proporción a ésta aumenta la multitud de casos en los que no habría un correspondiente miembro similar. De este modo, si supusiéramos veinte o treinta partes en una estructura así, entonces la probabilidad de que la correspondiente parte no fuera similar sería la de un infinito de orden vigésimo o trigésimo contra uno. ¿Qué diremos entonces de las formas semejantes de toda una especie?

12*. Puede objetarse que los cuerpos naturales no son exactamente iguales, sino que sólo lo son a grandes rasgos para nuestros sentidos, de tal modo que una vena, arteria o hueso quizá no sea exactamente semejante a su correspondiente en el mismo animal, aunque lo parezca a nuestros sentidos, que sólo juzgan a bulto y no discriminan las partes más pequeñas, y que en los diversos individuos de una especie las desemejanzas son siempre sensibles, a menudo en la estructura interna y muchas veces, o incluso siempre, en la apariencia externa. Para solventar esta objeción bastará mostrar *que el número de casos en los que pudieran haber ocurrido diferencias sensibles es infinitamente mayor que el de los casos en que pudieran haber ocurrido*

---

[57] Suprimido en la 4.ª edición.

* Así en la 1.ª edición.

semejanzas sensibles. Así, el mismo razonamiento que se aplicaba a lo matemáticamente exacto, se aplica a las semejanzas sensibles. Y así de nuevo *los casos de diferencia notable superan a los de semejanza notable posible como el infinito a la unidad.*

13. Para probar ambas aserciones consideremos un caso simple. Un trapecio de un pie cuadrado de área parecerá similar a otro mientras los lados difieran sólo en media pulgada o ningún ángulo de uno sobrepase al correspondiente del otro en quizás más de diez minutos. Pues bien, la décima de una pulgada es infinitamente divisible, como también lo son los diez minutos, de tal manera que los casos de desemejanza real bajo una semejanza aparente son realmente infinitos. Pero entonces es claro también que hay una infinitud de trapecios, incluso de la misma área, sensiblemente diferentes según vayamos variando un lado en una décima, dos, tres, etc., y variemos los ángulos y el otro lado de tal manera que mantengamos la misma área. En cada uno de estos infinitos grados de desemejanza sensible, las diversas décimas son tan infinitamente divisibles como en el primer caso y, en consecuencia, el número de desemejanzas sensibles es otra vez al número de desemejanzas no sensibles bajo una aparente igualdad como el infinito de segundo orden es al de primer orden o como el infinito de primer orden a la unidad. Y, entonces, ¿cuál será el número inmenso de todas las posibles diferencias sensibles en cuerpos tan complejos como las piernas, brazos, ojos, venas o esqueletos?

14. En cuanto a las diferencias entre los animales de la misma especie, es igualmente claro que los casos posibles de diferencias notables son infinitos y que cada caso de diferencia notable contiene también todos los casos de diferencias insensibles. De este modo, si consideramos a todos los animales de una especie iguales a grandes rasgos con tal que ningún miembro exceda en su longitud o diámetro la forma ordinaria en más de un tercio de la cabeza, es claro que hay una infinitud de diferencias notables posibles y que, por cada uno de estos casos de diferencias notables,

hay una infinitud de desemejanzas más pequeñas puesto que un tercio de la cabeza puede dividirse infinitamente. Poniendo un ejemplo más vulgar pero más claro: dos conchas de un berberecho que encajan una en otra de modo natural pueden mantener entre sí una infinitud de diferencias insensibles; pero hay también una infinitud de posibles diferencias sensibles y en cada una de estas diferencias sensibles, puede haber la misma infinitud de diferencias insensibles además de la sensible. De este modo, la probabilidad para la semejanza, incluso a grandes rasgos, por puro azar es de infinito a uno y aumenta en un orden de infinito por cada miembro distinto del animal en el que se mantiene la semejanza a grandes rasgos porque la adición de un miembro o parte a una máquina compleja abre una infinitud de casos nuevos en los que pueden aparecer diferencias sensibles. Y este infinito, combinado con el infinito de las partes anteriores, eleva la posibilidad en un orden de infinito.

Esto puede mostrarnos suficientemente lo absurdo de las hipótesis cartesiana y epicúrea, incluso si les concedemos su postulado de una fuerza no dirigida impresa en una materia infinita, y parece casi una demostración de la finalidad en el universo[58].

[58] A partir de la 2.ª edición introduce tras éste un nuevo artículo: <Queda todavía por resolver otra objeción, a saber, que este argumento puede mantenerse mejor *a priori* que *a posteriori*; o sea, que tenemos mejores razones para creer cuando vemos una causa a punto de actuar sin conocimiento que no obtendrá ningún fin dado o deseado que las que tenemos para creer, en la otra alternativa, cuando vemos el fin realmente alcanzado, que la causa había actuado con conocimiento. De este modo, dicen, cuando una persona particular va a jugar un número en una lotería en la que hay un premio cada mil fracasos es altamente probable que no obtenga éxito. Pero suponiendo que vemos cómo realmente obtiene el premio, no tenemos en tal caso fundamento para concluir que tenía el conocimiento o el arte necesarios para alcanzar tal fin. Pero la respuesta a esta objeción es obvia. Tenemos generalmente muy fuertes argumentos morales —a partir de las circunstancias de la lotería— que casi demuestran que en tales artilugios no hay lugar para el arte de tal manera que una probabilidad de mil contra uno puede no resistir esa objeción. Pero auméntese la probabilidad y resistiremos pronto todos los argumentos para demostrar lo contrario. Por ejemplo, si vemos a un hombre ganar diez

15. Obsérvese también aquí que un *agente racional puede ser capaz de imprimir una fuerza cuando no pretende producir ninguna forma particular y de producir intencionadamente formas irregulares o diferentes tanto como regulares o semejantes*. De aquí se sigue que *aunque toda regularidad, combinación y semejanza en el universo constituyen presunciones de finalidad, sin embargo, la irregularidad no es presunción de lo contrario, a menos que supongamos que el agente está determinado por un sentido de la belleza a actuar siempre de modo regular y a deleitarse en la semejanza y que no puede tener otro motivo inconsistente de acción*, siendo la última de las condiciones claramente absurda. No carecemos en el universo de muchos efectos que parecen haber sido abandonados a las leyes generales del movimiento tras algún gran impulso, y tenemos muchos ejemplos en los que la semejanza ha sido claramente pretendida en algunos aspectos y probablemente descuidada en otros e, incluso, en los que la diferencia ha sido intencionada. De este modo, vemos el parecido general exacto entre los dos ojos de la mayoría de las personas y, sin embargo, quizás, no hay ningún tercer ojo en el mundo exactamente como ellos. Vemos una igualdad en la forma de todas las personas en muchas de sus partes y, sin embargo, no hay dos individuos de una especie que resulten indiscernibles, lo que quizás es pretendido para alcanzar valiosos objetivos para toda la especie.

---

veces consecutivas el premio en una lotería en la que había diez premios frente a diez mil fracasos, imagino que muy pocos cuestionarían si ha usado de un arte o no. Imaginaríamos mucho menos que era suerte si viéramos a un hombre ganar sucesivamente cien o mil premios entre una cantidad proporcionada de posibles fracasos. Pues bien, en las obras de la naturaleza el caso es completamente diferente: no tenemos el más mínimo argumento en contra del arte o de la finalidad. Una causa inteligente es seguramente tan probable al menos como el azar, la fuerza general, el *conatus ad motum* o el *clinamen principiorum* para explicar un efecto cualquiera. Y en consecuencia, toda la regularidad, combinaciones o similitudes de especies, son otras tantas demostraciones de que había finalidad e inteligencia en la causa de este universo; mientras que en las loterías justas todo arte en el sorteo resulta, si no realmente imposible, al menos altamente imposible>.

16. Hasta ahora las pruebas llevan exclusivamente a una finalidad o intención en oposición a la fuerza ciega o el azar. Y vemos que la prueba de esto es independiente de la constitución arbitraria de nuestro sentido interno de la belleza. A menudo se supone que la belleza es una prueba de algo mayor que la finalidad, que testimonia ingenio[59], sabiduría y prudencia en la causa. Investiguemos también esto.

La sabiduría significa la persecución de los mejores fines con los mejores medios y, por tanto, antes de que podamos probar a partir de cualquier efecto que la causa es sabia, debemos conocer qué es lo mejor para la causa o el agente. Entre los hombres que experimentan placer al contemplar la uniformidad, la belleza de los efectos vale como prueba de su sabiduría porque eso es bueno para ellos, pero el mismo argumento no resultaría válido para quienes carecieran de tal sentido de la belleza. Y, por tanto, la belleza que se nos aparece en la naturaleza no prueba de suyo la sabiduría en la causa, a menos que se suponga que tal causa, el Autor de la naturaleza, es benevolente y que, en consecuencia, efectivamente, la felicidad del género humano es deseable o es un bien para la Causa Suprema y que la forma que nos agrada es una prueba de su sabiduría. Y la fuerza de este argumento aumenta siempre en proporción al grado de belleza producida en la naturaleza y expuesta a la visión de un agente racional, puesto que, bajo la suposición de una deidad benevolente, toda la belleza aparente producida es una evidencia de la ejecución de un designio benevolente para proporcionar a tal agente racional los placeres de la belleza. Pero lo que prueba de modo más inmediato la sabiduría es que, cuando vemos una máquina con una gran complicación de partes que alcanza realmente un fin, concluimos con justicia que, *como ésta no ha podido ser efecto del azar, ha debido ser pretendida para el fin que se obtiene mediante ella* y, por tanto, al ser en parte conocidos los

---

[59] «*wit*» en el original.

fines o intenciones, la complicación de los órganos y su bella disposición adaptada al fin constituyen una evidencia *de un amplio entendimiento en la causa, según la multiplicidad de las partes y la oportunidad de su estructura, incluso cuando no conozcamos la intención de la totalidad.*

17. Hay también otro tipo de belleza que resulta placentera a nuestro sentido a partir de la cual concluimos tanto sabiduría como intencionalidad en la causa. Ésta aparece *cuando vemos muchos útiles o bellos efectos que resultan de una causa general.* Hay una buena razón para esta conclusión entre los hombres. El interés debe llevar a los seres de capacidades limitadas, que son incapaces de una gran diversidad de operaciones y que son distraídos por ellas, a elegir esta austera economía de sus fuerzas y a considerar tal modo de actuar como una prueba de sabiduría en los seres que son como ellos. Y no es esta razón especulativa todo lo que les influye porque, además de esta consideración del interés, están determinados por un sentido de la belleza allí donde tal razón no alcanza, como cuando nosotros juzgamos la producción de otros agentes a cuya economía no prestamos atención. De este modo, ¿quién no aprueba como perfección de un reloj el que tres o cuatro movimientos de las manecillas de la hora, los minutos y los segundos y el disco de los meses sean provocados por sólo un resorte o peso en lugar de por tres o cuatro en una máquina muy compleja que llevara a cabo los mismos efectos y respondiera a los mismos propósitos con igual exactitud? Pues bien, el fundamento de esta belleza parece claramente ser la uniformidad o unidad de la causa entre la diversidad de los efectos.

18. Quizá podamos después* ofrecer algunas razones por las que el Autor de la naturaleza ha podido posiblemente elegir actuar de este modo mediante leyes generales y causas universales y extensas, aunque la razón que acaba-

---

* Véase la sección última.

mos de mencionar no se ajuste a un ser todopoderoso. Es cierto que *tenemos algunos de los más deleitables casos de causas universales en las obras de la naturaleza y que la mayoría de los hombres estudiosos de estas materias se deleitan tanto en su observación que los consideran siempre una prueba de sabiduría en la administración de la naturaleza, a partir de un sentido de la belleza.*

19. Ya ha sido mencionado* el maravillosamente simple mecanismo que lleva a cabo todos los movimientos animales, y no es menos admirable el de las partes inanimadas de la naturaleza. ¡Qué innumerables son los efectos del único principio del calor, derivado para nosotros del Sol, que no es sólo deleitable para nuestra vista y percepción y el medio de discriminar los objetos, sino la causa de las lluvias, las fuentes, los ríos y los vientos, y la causa universal de la vegetación! El principio uniforme de gravedad conserva a la vez los planetas en sus órbitas y da cohesión a cada planeta y estabilidad a las montañas, colinas y estructuras artificiales; alza en el mar las mareas, las baja de nuevo y las modera en sus canales; desagua a la tierra de su humedad innecesaria mediante los ríos; hace levantarse el vapor en el aire mediante su influencia y lo precipita de nuevo en la lluvia; da una uniforme presión a nuestra atmósfera, necesaria para nuestros cuerpos en general, y más especialmente para nuestra inspiración al respirar; y nos proporciona un movimiento universal susceptible de ser aplicado mediante innumerables máquinas. ¡Cuán incomparablemente más bella es esta estructura que el que supusiéramos muchísimas voliciones distintas en la divinidad produciendo cada una un efecto o impidiendo alguno de los males que casualmente podrían seguirse de una ley general! Y, sin embargo, este último modo de actuar podía habernos sido más útil y no hubiera supuesto una distracción para su omnipotencia. Pero, entonces, su gran belleza se hubiera perdido y no hubiera habido ya placer en la contemplación de esta escena

* Véase *supra*, sección II, artículo 8.

que es ahora tan agradable. Más bien, hubiéramos elegido correr los riesgos de los errores casuales que forman parte de esta forma armoniosa, que ha sido una inagotable fuente de placer para los sucesivos espectadores de todas las épocas.

20. De aquí vemos que, *aunque los milagros pueden probar el gobierno de un agente voluntario y que el universo no está guiado por la necesidad o el destino, sin embargo, la mente que los necesita para confirmar la creencia en una deidad sabia y buena debe ser débil y poco atenta porque la desviación de las leyes generales, a menos que sea en ocasiones muy extraordinarias, debe ser prueba de debilidad e inconstancia más que de constantes sabiduría y poder y deben debilitar las mejores pruebas que tenemos para la sagacidad y el poder de la Mente universal.*

SECCIÓN VI

SOBRE LA UNIVERSALIDAD DEL SENTIDO DE LA BELLEZA ENTRE LOS HOMBRES

1. Antes insinuábamos* que *toda belleza tiene relación con alguna capacidad perceptiva* y, en consecuencia, puesto que no conocemos la variedad de sentidos que puede haber entre los animales, no hay ninguna forma de la naturaleza respecto de la que podamos decir que *no tiene belleza* porque pudiera agradar a alguna capacidad perceptiva. Pero nuestra investigación se limita a los hombres y antes de que examinemos la universalidad de este sentido de la belleza, o el acuerdo de los hombres al aprobar la uniformidad, puede ser conveniente considerar *si, del mismo modo en que los demás sentidos que nos causan placer nos causan también dolor, el sentido de la belleza nos convierte algunos objetos en desagradables y en ocasión de dolor.* Es obvio que muchos objetos no causan placer a nuestro sentido, que muchos están desprovistos de belleza. Pero entonces no hay ninguna forma que parezca necesariamente desagradable de suyo, cuando no tememos por su causa

* Véase *supra*, sección I, artículo 17, y sección IV, artículo 1.

ningún otro mal y no la comparamos con algo mejor del mismo género. Muchos objetos son naturalmente desagradables y repugnantes a nuestros sentidos externos en la misma forma en que otros son placenteros y agradables, como los olores, los sabores y algunos sonidos aislados; pero para nuestro sentido de la belleza ninguna composición de objetos que no cause ideas simples desagradables parece positivamente repugnante o dolorosa de suyo, si es que no hemos observado ninguna otra cosa mejor del mismo género. La deformidad es sólo la ausencia de belleza o la deficiencia en la belleza esperada en alguna especie. De este modo, la mala música complace a los rústicos que nunca han oído nada mejor, y el oído más fino no se ofende con los sonidos de los instrumentos, si no son demasiado aburridos, cuando no se esperaba ninguna armonía. Y sin embargo, por el contrario, cuando ésta se esperaba, molesta una disonancia mucho más pequeña en la ejecución. Un burdo montón de piedras no repugna en modo alguno a quien molestaría la irregularidad en arquitectura, donde se esperaba belleza. Y, si hubiera habido una especie de la forma que ahora llamamos fea o deforme y nunca hubiéramos visto o esperado una belleza mayor, no habríamos experimentado ningún disgusto por su causa, aunque la complacencia en tal forma no hubiera sido tan grande como en las que ahora admiramos. Nuestro sentido de belleza parece proyectado para causarnos un placer positivo, pero no un dolor o disgusto positivo, distinto del que nace de la decepción.

2. Hay efectivamente muchas caras que, a primera vista, parecen aptas para provocar disgusto, pero generalmente se debe no a una positiva deformidad que disgustara de suyo positivamente, sino o bien a una carencia de belleza esperada o bien, en mucho mayor medida, a que contienen algunas indicaciones naturales de malas disposiciones morales, que todos nosotros adquirimos la capacidad de descubrir en semblantes, aspectos y gestos. Que esto no se ocasiona por ninguna forma positivamente repugnante se verá claro por lo siguiente. *Si tras mucho trato estamos seguros de encontrar*

dulzura de temperamento, humanidad y alegría, aunque la forma corporal siga siendo la misma, ya no nos causará disgusto o repugnancia mientras que si fuera naturalmente desagradable, o la ocasión de un dolor o un positivo disgusto, continuaría causándonoslo, incluso aunque la aversión que pudiéramos sentir respecto de ella fuera contrapesada por otras consideraciones. Hay horrores suscitados por algunos objetos que son sólo el efecto del miedo por nosotros mismos o de la compasión hacia otros cuando o bien la razón o bien alguna alocada asociación de ideas nos hacen captar peligro, y que no son efectos de la forma de suyo. Porque descubrimos que la mayor parte de estos objetos que al principio suscitan horror pueden llegar a ser ocasiones de placer cuando la experiencia o la razón ha quitado el miedo, como con las bestias salvajes, un mar tempestuoso, un escarpado precipicio o un oscuro valle umbroso.

3. Veremos* después que *las asociaciones de ideas convierten en placenteros y deleitables a objetos que naturalmente no eran aptos para proporcionar tales placeres y que, del mismo modo, una casual conjunción de ideas puede provocar disgusto cuando no hay nada desagradable en la forma de suyo.* Y ésta es la ocasión de muchas fantásticas aversiones a figuras de algunos animales y a algunas otras formas. Así, los cerdos, las serpientes de todo tipo y algunos insectos que son realmente bastante bellos, son mirados con aversión por mucha gente que ha adquirido algunas ideas accidentales asociadas a ellos. Y no cabe dar un tratamiento distinto de los disgustos de este tipo.

4. Pero, en cuanto al acuerdo universal del género humano en el sentido de la belleza en la uniformidad en la variedad, debemos consultar a la experiencia. Y así como concedemos que todos los hombres poseen razón, puesto que todos los hombres son capaces de comprender los argumentos simples, aunque sólo unos pocos sean capaces de demos-

---

* Véanse después los artículos 11, 12 y 13 de esta sección.

traciones complejas, así en este caso debe ser suficiente para probar este sentido universal de la belleza el que *todos los hombres se complacen más en los casos más simples con la uniformidad que con su contrario, incluso cuando ningún provecho previsto se espere de ello, y asimismo el que todos los hombres, según aumente su capacidad para recibir y comparar ideas más complejas, aumenten también su deleite en la uniformidad y se complazcan en sus géneros más complejos, tanto en la original como en la relativa.*

Consideremos ahora si alguna vez ha habido una persona desprovista de este sentido en los casos más simples. Se han hecho pocos ensayos en los casos más simples de armonía porque, tan pronto como encontramos un oído que no es capaz de saborear las composiciones complejas como son nuestras melodías, no le dedicamos más esfuerzo. Pero, en el caso de las figuras, ¿acaso algún hombre eligió alguna vez un trapecio o una curva irregular para la iconografía de su casa sin necesidad o algún motivo importante de conveniencia? ¿O hacer las paredes opuestas no paralelas o de distinta altura? ¿Han sido alguna vez elegidos los trapecios, los polígonos irregulares o las curvas como formas de puertas y ventanas, aunque esas figuras podían haber respondido también a su uso y podían a menudo haber ahorrado una gran cantidad de tiempo, trabajo y gastos a los trabajadores que se emplean ahora en preparar las piedras y maderas para las formas regulares? Entre todas las fantásticas modas en el vestido, no ha habido nunca ninguna desprovista de uniformidad, aunque sólo sea en la similitud entre las dos mitades de un mismo vestido y en alguna aptitud general para la forma humana. La pintura de los pictos[60] tenía siempre belleza relativa, por semejanza con otros objetos, que a menudo eran originalmente bellos, por mucha justicia que haya en aplicar <en este caso>[61] la censura de Horacio a las descripciones impertinentes en poesía: *Sed non erat his*

---

[60] Los pictos eran un pueblo de Escocia en la época romana llamados así por su uso de tatuajes.

[61] Añadido en la 3.ª edición.

*locus**. Pero nunca hubo nadie tan extravagante como para pretender que le gustaran las figuras tal como quedan hechas por el vertido casual de colores líquidos. ¿A quién agradó alguna vez la desigualdad de alturas en las ventanas de una misma hilera o su forma diferente? ¿O las desiguales piernas, brazos, ojos o mejillas de una amante? Sin embargo, hay que reconocer que *el interés puede a menudo contrapesar nuestro sentido de la belleza tanto en estas cuestiones como en otras y que las cualidades superiores pueden hacernos pasar por alto tales imperfecciones.*

5. Más aún, puede quizás parecer que la *regularidad y la uniformidad están tan abundantemente difundidas por el universo y que nosotros estamos tan prontamente determinados a buscarlas como fundamento de la belleza en las obras de arte que difícilmente hay algo que haya sido tomado alguna vez por bello en lo que no haya realmente algo de esta uniformidad y regularidad.* A menudo nos equivocamos efectivamente al pretender que se realiza la mayor belleza posible allí donde no hay más que una muy imperfecta, pero lo que nos complace sigue siendo todavía un cierto grado de belleza, aunque pueda haber grados mayores de ella que no observamos. Y nuestro sentido actúa con completa regularidad cuando somos agradados, aunque un falso prejuicio nos impida perseguir objetos que nos agradarían más. Un godo se equivoca, por ejemplo, cuando a causa de su educación piensa que la arquitectura de su país es la más perfecta y una asociación de algunas de sus ideas hostiles puede hacerle sentir aversión hacia los edificios romanos y llevarle a intentar demolerlos, como hicieron algunos de nuestros reformadores con los edificios papistas, siendo incapaces de separar las ideas de culto supersticioso de las formas de los edificios en que se practicaba. Y, sin embargo, es la belleza real, fundada en la uniformidad en la variedad, la que complace al godo. Porque

---

* Horacio, *De arte poetica*, v. 19.

los pilares góticos son uniformes unos con otros, no sólo en su sección, que tiene forma de rombo, sino también en su altura y su ornamentación. Sus arcos no son curvas uniformes, pero siguen siendo segmentos de curvas similares y generalmente iguales en las mismas filas. Los mismos edificios indios tienen cierto tipo de uniformidad, y muchas de las naciones orientales, aunque difieren en muchas cosas de nosotros, tienen sin embargo una gran regularidad y belleza en sus costumbres, como los romanos en las suyas. Nuestros biombos indios que maravillosamente abastecen a las regulares imaginaciones de nuestras damas con las ideas de deformidad, en las que la naturaleza es muy tacaña y escasa, carecen realmente de toda belleza surgida de la proporción de las partes y de la conformidad con la naturaleza y, sin embargo, no pueden ser despojados de toda belleza y uniformidad en las partes aisladas. Y esta diversificación del cuerpo humano en varias contorsiones puede proporcionarnos algún placer extravagante a causa de la variedad, puesto que se conserva todavía alguna uniformidad con la forma humana.

6. Hay un tipo de belleza que quizás pudiera haberse mencionado antes pero que no es improcedente recoger aquí porque su gusto o sabor es universal en todas las naciones, tanto por parte de los jóvenes como de los ancianos, que es la belleza de la historia. Todos sabemos qué aburrido estudio es repasar una colección de *Gazettes* que cuentan todas los mismos acontecimientos que el historiador. El placer superior de la historia debe, entonces, nacer, como el de la poesía, de las costumbres, como cuando vemos un carácter bien dibujado en el que encontramos las causas secretas de una gran diversidad de acciones aparentemente inconsistentes, un interés de estado hecho manifiesto o un ingenioso plan exactamente desplegado cuya ejecución determina muchas diferentes y opuestas acciones cuando puedan variar las circunstancias. Pues bien, esto reduce la totalidad a al menos una unidad de intención. Y esto puede observarse en las mismas fábulas que entretie-

nen a los niños, pues de otro modo no podríamos hacer que les gustaran.

7. Se asentirá probablemente a lo que se lleva dicho si se recuerda siempre en nuestra investigación sobre la universalidad del sentido de la belleza que *puede haber belleza real allí donde no se realiza la máxima posible y que hay infinitas formas diferentes que pueden tener todas cierta unidad y que, sin embargo, son diferentes entre sí.* De tal modo que los hombres pueden tener diferentes gustos sobre la belleza y, sin embargo, la uniformidad ser el fundamento universal de nuestra consideración de una forma cualquiera como bella. Y descubriremos que esto se cumple en la arquitectura, la jardinería, el dibujo, el *equipage* y el mobiliario de las casas, incluso entre las naciones más incultas, en las que la uniformidad sigue causando placer sin otro provecho ulterior que el placer de su contemplación.

8. Merece nuestra consideración en este tema cómo, en casos similares, formulamos juicios muy distintos sobre los sentidos internos y los externos. Nada es más común entre quienes se han zafado, siguiendo al Sr. Locke, de las infundadas doctrinas de las ideas innatas, que mantener que *todo nuestro gusto por la belleza y el orden proviene o del interés, o de la costumbre o de la educación*, por la única razón de la variedad de gustos en el mundo. Y, partiendo de esto, concluyen que *todos nuestros gustos no surgen de ninguna capacidad natural de percepción o sentido.* Y, sin embargo, todos ellos admiten que nuestros sentidos externos son naturales y que *los placeres o dolores de sus sensaciones, aunque puedan aumentarse o disminuirse por la costumbre o la educación y contrapesarse por el interés, son, sin embargo, realmente anteriores a la costumbre, el hábito, la educación o la previsión del interés.* Pues bien, es cierto que *hay al menos una variedad de gustos sobre sus objetos tan grande como sobre los objetos de la belleza.* Más aún, es mucho más difícil y quizás imposible conducir los gustos o preferencias de los sentidos externos a un fundamento

general o encontrar una regla para lo agradable o desagradable. Y, sin embargo, todos aceptamos que son *capacidades naturales de percepción.*

9. La razón de este juicio diferente no puede ser sino el que *tenemos nombres distintos para los sentidos externos y ninguno, o muy pocos, para los internos,* y por eso somos conducidos, como en muchos otros casos, a considerar a los primeros como, de alguna manera, más fijos, reales y naturales que los segundos. El sentido de la armonía tiene nombre, buen oído, y generalmente somos llevados a reconocerlo como una capacidad natural de percepción, o un sentido de algún modo distinto del oído. Pues bien, es seguro que *existe una percepción de la belleza en la presencia de objetos regulares de modo tan necesario como existe la de la armonía en la audición de ciertos sonidos.*

10. Pero adviértase aquí de una vez por todas que *un sentido interno no presupone en mayor medida una idea innata o un principio de conocimiento que uno externo.* Ambos son capacidades naturales de percepción o determinaciones de la mente para recibir necesariamente ciertas ideas a partir de la presencia de objetos. *El sentido interno es una capacidad pasiva de recibir ideas de belleza a partir de todos los objetos en los que hay uniformidad en la variedad.* Y no parece que hay más dificultad en esta cuestión que *en el que la mente esté siempre determinada a recibir la idea de dulce cuando partículas de determinada forma penetran en los poros de la lengua o en que tengamos la idea de sonido a partir de algunas vibraciones rápidas del aire.* Lo uno parece tener tan poca relación con su idea como lo otro. Y la misma capacidad puede con igual facilidad constituir a lo último en ocasión de las ideas que a lo primero.

11. La asociación de ideas a la que antes se ha aludido* es una causa grande de la aparente diversidad de gustos en

* Véase arriba artículo 3 de esta sección.

el sentido de la belleza del mismo modo que en los sentidos externos y, a menudo, hace que los hombres sientan aversión por objetos de belleza, y gusto por otros carentes de ella, pero bajo diferentes concepciones que las de belleza o deformidad. Y puede no resultar impropio aducir aquí algunos ejemplos de tales asociaciones. La belleza de los árboles, su fresca sombra y su aptitud para sustraer de la observación han hecho de las arboledas y bosques el retiro habitual de quienes aman la soledad, especialmente los religiosos, los meditabundos, los melancólicos y los enamorados. ¿Y no descubrimos que hemos asociado de tal manera las ideas de estas disposiciones de la mente a tales objetos externos, que concurren siempre en nosotros con ellos? La astucia de los sacerdotes paganos puede convertir tales lugares oscuros en el escenario de las ficticias apariciones de sus deidades, y de aquí que les asociemos ideas de algo divino. Conocemos el mismo efecto en las ideas de nuestras iglesias a partir de su uso perpetuo y exclusivo para ejercicios religiosos. La pálida luz en los edificios góticos ha experimentado la misma asociación de una idea muy extraña a ella que nuestro poeta muestra en su epíteto:

*Una débil luz religiosa**.

Se sabe de manera similar que, *en muchas ocasiones, todas las circunstancias de acciones, lugares, vestidos, personas, voz o sonido que han ocurrido juntos alguna vez en la que fuimos fuertemente afectados por una pasión quedan tan conectadas entre sí, que cualquiera de ellas hará concurrir a todas las demás*. Y esto es a menudo ocasión tanto de grandes placeres como dolores, deleites y aversiones, respecto de muchos objetos que de suyo podían habernos resultado perfectamente indiferentes. Pero estas aprobaciones o disgustos están lejos de las ideas de belleza, siendo ideas completamente diferentes.

---

* Milton, *Il penseroso*.

12. Hay también para diversas personas otro encanto de la música, distinto de la armonía, que es ocasionado porque suscita sentimientos agradables. Todos los sentimientos muy fuertes alteran obviamente la voz humana. Pues bien, cuando nuestro oído capta alguna semejanza entre el aire de una melodía, sea cantada o tocada con un instrumento, o bien en su compás, clave o cualquier otra circunstancia, y el sonido de la voz humana afectada por un sentimiento, seremos afectados por él de un modo muy sensible y experimentaremos melancolía, alegría, seriedad o reflexividad por una clase de simpatía o contagio. La misma conexión puede observarse entre el aire de una melodía y la letra —que expresa cualquier pasión— con la que se ha ajustado la melodía de tal manera que ambas concurrirán para nosotros juntas, aunque sólo una de ellas afecte a nuestros sentidos. Pues bien, con tal cantidad de ideas agradables y desagradables que pueden asociarse con las formas de los cuerpos o las melodías, siendo los hombres de tan diferentes disposiciones y estando inclinados a tal variedad de sentimientos, no es asombroso que *muchas veces no concuerden en sus gustos por los objetos, incluso aunque su sentido de la belleza y armonía sea perfectamente uniforme,* porque muchas otras ideas pueden agradar o desagradar según las personas, los temperamentos y las circunstancias pasadas. Sabemos qué agradable puede resultar un paraje silvestre a una persona que haya pasado los felices días de su juventud en él, y qué desagradables pueden serle lugares muy bellos si fueron el escenario de su miseria. Y esto puede ayudarnos en muchos casos a dar cuenta de la diversidad de los gustos sin negar la uniformidad de nuestro sentido de la belleza.

13. La *grandeur* y la novedad son dos ideas diferentes de la de belleza que muchas veces nos recomiendan objetos. La razón de esto es extraña al presente tema. Véase *Spectator*, n.º 412.

SECCIÓN VII

SOBRE EL PODER DE LA COSTUMBRE, LA EDUCACIÓN Y EL EJEMPLO EN LO QUE ATAÑE A NUESTROS SENTIDOS INTERNOS

1. Suele mantenerse en este asunto con tanta frecuencia que la costumbre, la educación y el ejemplo son la ocasión de nuestro gusto por los objetos bellos y de nuestra aprobación o deleite en sentido moral en una cierta conducta en la vida, que es necesario examinar las tres de modo particular para hacer patente que *hay una capacidad natural de percepción, o sentido de la belleza en los objetos, antecedente a toda costumbre, educación o ejemplo.*

2. La costumbre, como distinta de las otras dos, opera del siguiente modo. En cuanto a las acciones, proporciona sólo una disposición a la mente o al cuerpo para realizar con más facilidad aquellas acciones que han sido frecuentemente repetidas, pero nunca nos lleva a aprehenderlas bajo un punto de vista distinto de aquel bajo el que fuimos capaces de aprehenderlas la primera vez, ni nos proporciona una nueva capacidad de percepción de ellas. Somos naturalmente capaces de los sentimientos de miedo y terror ante cualquier presencia poderosa, y de este modo la costumbre puede asociar

las ideas de horror religioso a ciertos edificios; pero ninguna costumbre puede haber hecho recibir tales ideas a un ser naturalmente incapaz de sentir miedo. Así, si no tuviéramos otras capacidades de percibir, o de formar ideas de las acciones, más que respecto de su provecho o perjuicio, la costumbre sólo podría habernos hecho más prontos en la percepción del provecho o perjuicio de las acciones. Pero no es éste nuestro presente objeto.

En cuanto a nuestra aprobación o deleite en los objetos externos, cuando la sangre o los espíritus de que hablan los anatomistas son excitados, avivados, o fermentados, como ellos dicen, o algunas glándulas son frecuentemente estimuladas para la secreción, es cierto que, para preservar el cuerpo en buenas condiciones, nos deleitamos en objetos del gusto que de suyo no le son inmediatamente placenteros, si promueven ese estado agradable al que el cuerpo ha sido acostumbrado. Además, la costumbre altera tanto el estado del cuerpo que lo que la primera vez causó sensaciones desagradables dejará de hacerlo, o quizás cause otras agradables sensaciones en el mismo sentido. Pero la costumbre no puede proporcionarnos nunca una idea de un sentido distinto del que ya teníamos de modo previo a ella. Nunca hará que un ciego capte los objetos como coloreados o que quienes carecen de gusto capten los alimentos como deliciosos, aunque puedan gustarles como tonificantes o vigorizantes. Si nuestras glándulas, y las partes correspondientes, carecieran de sensibilidad, no experimentaríamos ningún placer a causa de algunos movimientos más enérgicos de la sangre y ninguna costumbre podría hacernos agradables los líquidos estimulantes o intoxicantes o las medicinas si no lo fueran ya al sentido. Así, por el mismo razonamiento, si no tuviéramos un sentido natural de la belleza a partir de la uniformidad, jamás la costumbre nos hubiera hecho imaginar alguna belleza en los objetos y, si no tuviéramos oído, jamás la costumbre nos hubiera proporcionado los placeres de la armonía. Cuando tenemos previamente tales sentidos naturales, la costumbre puede hacernos capaces de llevar más allá nuestras previsiones y de recibir ideas más com-

plejas de belleza en los cuerpos o de armonía en los sonidos al aumentar nuestra atención y nuestra prontitud de percepción. Pero, aunque la costumbre pueda aumentar nuestra capacidad de recibir o comparar ideas complejas, sin embargo parece que debilita más que fortalece las ideas de belleza o las impresiones de placer que surgen de los objetos regulares. ¿De qué manera sería posible que una persona pudiera salir al exterior en un día soleado o en una tarde clara sin los extravagantísimos arrobamientos con los que Milton* representa a nuestro primer padre en su primera creación? Porque ciertamente tal persona incurriría en ellos en la primera representación de esa escena.

De manera similar, la costumbre puede hacer más fácil a una persona descubrir el uso de una máquina compleja y aprobarla como provechosa, pero nunca la habría imaginado bella si no tuviera un sentido natural de la belleza. La costumbre puede hacernos más rápidos en comprender la verdad de los teoremas complejos, pero todos nosotros encontramos el placer o la belleza en la primera ocasión tan fuerte como siempre. La costumbre nos hace capaces de retener y comparar ideas complejas de manera que captemos uniformidades más complicadas que se sustraen a la observación de los novicios en todas las artes, pero todo esto presupone un sentido natural de la belleza en la uniformidad porque, si no hubiera nada en las formas que fuera constituido necesariamente como la ocasión de placer para nuestros sentidos, ninguna repetición de ideas indiferentes respecto del placer o dolor, belleza o deformidad, podría haberlas convertido alguna vez en placenteras o desagradables.

3. El efecto de la educación es que mediante ella recibimos muchas opiniones especulativas, a veces verdaderas y a veces falsas, y somos conducidos a creer que un objeto puede ser naturalmente apto para proporcionar placer o dolor a nuestros sentidos externos cuando en realidad ese objeto no tiene

---

* Milton, *Paradise Lost*, libro VIII.

tales cualidades. Y, además, por la educación hay algunas fuertes asociaciones, sin ninguna razón, de ideas, tanto por mero accidente como intencionadamente, que nos resultan siempre muy difíciles de romper. De ese modo se suscitan las aversiones a la oscuridad, a muchos tipos de alimentos y a algunas acciones inocentes; preferencias sin ningún fundamento se suscitan de modo similar. Pero, en todos estos casos, la educación no nos hace nunca aprehender cualidades en los objetos para las que no tengamos naturalmente sentidos capaces de percibirlas. Sabemos qué es la enfermedad del estómago y podemos creer sin ningún fundamento que comidas muy sanas la ocasionarán; recibimos mediante la vista y el olfato ideas desagradables de la comida de los cerdos y de sus pocilgas y quizá no podamos impedir que esas ideas se nos ocurran en la mesa, pero los ciegos de nacimiento nunca han tenido prejuicios contra objetos por su color desagradable o a favor de otros por su color agradable; oyen quizás a los demás vituperar un color, imaginan quizá que este color sea una cualidad distinta sensible de los otros sentidos. Y, de la misma forma que un hombre naturalmente carente de gusto no podría mediante ninguna educación recibir las ideas del gusto o estar predispuesto a favor de las comidas deliciosas, así tampoco, si no tuviéramos un sentido natural de la belleza y la armonía, nunca podríamos estar predispuestos a favor de los objetos o sonidos en cuanto que bellos o armoniosos. La educación puede hacer a un godo poco atento imaginar que sus compatriotas han alcanzado la perfección de la arquitectura, y la aversión a sus enemigos los romanos puede haber asociado ideas desagradables a sus mismos edificios y empujarle a su demolición, pero él nunca hubiera formado tales prejuicios si careciera de un sentido de la belleza. ¿Han discutido alguna vez los ciegos si el púrpura o el escarlata son los colores más bellos?, ¿o puede alguna educación predisponerles en favor de alguno de ellos en cuanto que colores?

De este modo, la educación y la costumbre pueden influir en nuestros sentidos internos, cuando éstos son antecedentes, al aumentar la capacidad de nuestras mentes de retener y comparar las partes de las composiciones complejas. Y, si los

objetos más bellos nos están presentes, crecemos conscientes de un placer muy superior al que excitan las actuaciones comunes. Pero todo esto presupone que nuestro sentido de la belleza es natural. La instrucción en anatomía y la observación de la naturaleza y de los semblantes y actitudes del cuerpo que acompañan a los sentimientos, acciones o pasiones, pueden hacernos capaces de saber dónde hay una imitación exacta, pero ¿por qué habría de complacernos la observación de una imitación si no tuviéramos un sentido de la belleza en ella, más que la observación de la situación de cincuenta o cien guijarros arrojados al azar? Y, por muchas veces que hagamos volver nuestra atención sobre ellos, nunca soñaríamos que llegaran a ser hermosos.

4. Hay algo que merece la pena observar en cuanto al modo de desarraigar los prejuicios de la educación que no es muy extraño a nuestro presente propósito. Cuando los prejuicios nacen de una asociación de ideas sin ninguna conexión natural, debemos frecuentemente forzarnos a nosotros mismos a soportar las representaciones de tales objetos o su uso cuando están disociados de la idea desagradable, y esto puede al final romper la asociación irracional, especialmente si podemos unirle nuevas ideas agradables. Así, las opiniones supersticiosas se disuelven del modo mejor mediante la conversación con personas que estimamos por su virtud, o viéndolas despreciar tales opiniones. Pero cuando los prejuicios nacen de una aprehensión o creencia en un mal natural como acompañante o consecuencia de una acción, si se aprehende el mal como acompañante constante e inmediato, unos pocos ensayos sin recibir ningún daño disolverán el prejuicio, como en el prejuicio contra las comidas. Pero cuando el mal no se representa como acompañante perpetuo, sino como lo que puede acompañar posible o probablemente alguna que otra vez al uso del objeto, debe haber frecuentes razonamientos interiores o una larga serie de ensayos sin ningún perjuicio para disolver el prejuicio; tal es el caso de nuestro miedo a los espíritus en la oscuridad y en los cementerios. Y cuando el mal se representa como una consecuencia posible a largo

plazo, o en un estado futuro, resulta máximamente difícil disolver el prejuicio y sólo puede lograrse mediante un lento proceso de la razón, porque en esta ocasión no pueden realizarse pruebas. Y éste es el caso de los prejuicios supersticiosos contra acciones que son consideradas ofensivas para la deidad, y de aquí que sea tan difícil extirparlos.

5. El ejemplo parece funcionar de este modo. Somos conscientes de que actuamos en una gran medida por placer o bien privado, y de aquí que seamos conducidos a pensar que los demás hacen lo mismo, por lo que concluimos que debe haber alguna perfección en los objetos que los demás persiguen y algún mal en aquellos que les observamos rehuir constantemente. Ahora bien, el ejemplo de otros puede servirnos como muchos ensayos para remover la aprehensión del mal en objetos hacia los que sentimos aversión. Pero todo esto se realiza bajo la aprehensión de algunas cualidades percibibles por los sentidos que tenemos, porque ningún ejemplo inducirá a un ciego o a un sordo a procurarse objetos en cuanto que dotados de color o sonido. Y el ejemplo no podría comprometernos en la búsqueda de objetos en cuanto bellos o armoniosos si no tuviéramos ya naturalmente un sentido de la belleza y la armonía.

El ejemplo puede hacernos concluir sin examen que nuestros compatriotas han obtenido la perfección de la belleza en sus obras, o que hay menos belleza en los órdenes de la arquitectura o pintura usados en otras naciones, y de ese modo hacer que nos contentemos con formas muy imperfectas. Y muchas veces, el miedo a ser despreciados como carentes de gusto o genio nos hace sumarnos a la aprobación de la ejecución de reputados maestros en nuestro país y retrae a quienes tienen por naturaleza un buen genio, o un sentido interno muy agudo, de tratar de obtener la mayor perfección. Hace también a quienes tienen mal gusto simular una percepción de las ideas de belleza cuando no las perciben. Pero todo esto presupone alguna capacidad natural de recibir las ideas de belleza y armonía. Y el ejemplo no puede realizar ninguna cosa ulterior, a menos que sea llevar a los hombres a perse-

guir objetos mediante una fe implícita en alguna perfección que no es conocida por quien la persigue, o que quizás es una cualidad muy diferente de la idea percibida por quienes tienen buen gusto en estas cuestiones.

SECCIÓN VIII

SOBRE LA IMPORTANCIA DE LOS SENTIDOS INTERNOS EN LA VIDA Y DE SU CAUSA FINAL

1. La parte ajetreada de la humanidad puede considerar estas cosas como etéreos sueños de una imaginación calenturienta, que un hombre sabio, que racionalmente busca posesiones más sólidas independientes de la fantasía, debería despreciar. Pero una pequeña reflexión nos convencerá de que *las gratificaciones de nuestros sentidos internos constituyen placeres tan naturales, reales y satisfactorios como cualquier placer sensible y de que son los fines principales por los que comúnmente perseguimos la riqueza y el poder*. Porque ¿de qué modo es provechosa la riqueza o el poder?, ¿de qué manera nos hacen felices o nos proporcionan un bien? Sólo en cuanto que proporcionan gratificaciones a nuestros sentidos o facultades de percibir placer. Pues bien, ¿son estos sentidos o facultades sólo los externos? No: todo el mundo ve que una pequeña parte de riqueza y poder proporcionará más placer a nuestros sentidos externos del que somos capaces de disfrutar. Sabemos que a menudo su escasez eleva más estos placeres que su abun-

dancia, que empalaga el apetito que es necesario para disfrutar un placer y, por eso, el consejo del poeta es justo:

tu pulmentaria quaere
sudando[*]

Brevemente, el único uso de una gran fortuna, que supere al que tiene una muy pequeña debe ser (aparte de las buenas obras y placeres morales) el de proporcionarnos los placeres de la belleza, el orden y la armonía[62].

Esto se confirma por la práctica constante de los mismos enemigos de estos sentidos. Tan pronto como crean que están por encima de los negocios, o librados de los trajines de la avaricia y la ambición, la despreciada naturaleza les conducirá de nuevo a ellos y los impulsará a perseguir la belleza y el orden en sus casas, jardines, ropas, mesas y *equipages*. No están nunca cómodos sin algún grado de esto y, si sus corazones estuvieran abiertos a nuestra concepción, veríamos la regularidad, la decencia y la belleza como aquello en lo que terminan sus deseos, o para sí mismos o para su posteridad, y lo que su imaginación siempre les presenta como los frutos posibles de su trabajo. Y sin éstos no podrían justificarse a sí mismos sus actividades.

---

* Horacio, *Sátiras*, libro II, sátira ii, v. 20.

62 A partir de la 2.ª edición añade el siguiente párrafo: <Es cierto efectivamente que el gozo de los placeres más nobles de los sentidos internos en la contemplación de las obras de la naturaleza es posible para todos sin gasto alguno: el pobre y el siervo usan tales objetos tan gratuitamente como el rico o el poderoso. E incluso en los objetos que pueden ser poseídos, su propiedad tiene muy poca importancia a la hora de gozar de su belleza, que es a menudo disfrutada por otros además del propietario. Pero hay además otros objetos de estos sentidos internos que requieren riqueza o poder para permitir un uso de ellos tan frecuente como deseemos, como ocurre en la arquitectura, música, jardinería, pintura, vestidos, *equipage*, o muebles, de los que no tenemos pleno disfrute sin tener su propiedad. Y hay algunas imaginaciones confusas que nos llevan a pretender su propiedad incluso en los objetos en los que no es necesaria para su verdadero disfrute. Éstos son los motivos últimos de nuestra búsqueda de los mayores grados de riqueza, cuando no hay intenciones generosas de acciones virtuosas>.

Puede quizás haber algunos casos de naturaleza humana pervertida en un completo avaro que sólo ame el dinero y cuya imaginación no llegue más allá del frío y pálido pensamiento de su posesión. Pero tales ejemplos ocasionales no deben convertirse en regla del género humano contra su totalidad.

Si examinamos los objetivos de quien ama el lujo, que está, según la opinión del mundo, dedicado completamente a su panza, descubriremos generalmente que la mayor parte de su gasto se emplea en procurarse sensaciones distintas de las del gusto, tales como la de buenos acompañantes, aposentos regulares, servicios de plata y similares. Además, debe suponerse que una amplia parte de la preparación se destina a algún tipo de propósitos amistosamente generosos, para agradar a los conocidos, extranjeros y parásitos. ¿Qué pocos podrían contarse que disfruten de las mismas sensaciones estando solos en una pequeña casa de campo o usando cántaros de barro? Para concluir este punto: aunque estas sensaciones internas pueden pasarse por alto en nuestras investigaciones filosóficas sobre las facultades humanas, descubriremos de hecho que *nos ocupan más y son más eficaces en la vida, bien para nuestro placer, bien para nuestro desagrado, que todos nuestros sentidos externos juntos.*

2. No necesitamos investigar en cuanto a las causas finales de este sentido interno si *hay para un ser omnisciente y todopoderoso alguna excelencia real en las formas regulares, en la actuación según leyes generales y en el conocimiento mediante teoremas.* Parece que difícilmente seremos capaces de responder de alguna manera a tales cuestiones. Y tampoco necesitamos investigar si *otros animales pueden no captar uniformidad y regularidad en los objetos que escapan a nuestra observación y pueden quizás no tener sus sentidos constituidos de tal manera que perciban belleza, a partir del mismo fundamento que nosotros, en objetos para los que nuestros sentidos no son adecuados para examinar y comparar.* Nos limitaremos a un tema que podemos abordar con algunos fundamentos ciertos y sólo investigaremos si *podemos encontrar*

alguna razón digna del Gran Autor de la naturaleza para establecer tal conexión entre los objetos regulares y el placer que acompaña a su percepción o qué razones pueden haberle influido para crear el mundo tal como está ahora —en la medida en que podemos observarlo— repleto en todas sus partes de regularidad y uniformidad. Obsérvese aquí que, en la medida en que conocemos alguno de los grandes cuerpos del universo, vemos formas y movimientos realmente bellos a nuestros sentidos y que, si estuviéramos situados en otro planeta, las trayectorias aparentes seguirían siendo bellas y uniformes y, en consecuencia, bellas para nuestro sentido. Pues bien, esto nos proporciona un fundamento no pequeño para imaginar que, si los sentidos de sus habitantes están adaptados a sus entornos de la misma manera y que los objetos ocurren a su mirada, como hacen los nuestros aquí, sus sentidos deben tener el mismo fundamento general que los nuestros.

Pero, volviendo a esas cuestiones, lo que se me ocurre para resolverlas puede estar contenido en las proposiciones siguientes:

1. El modo de conocimiento mediante teoremas universales y de actuaciones por causas universales, en la medida en que podemos alcanzarlo, debe ser máximamente conveniente para seres de limitado entendimiento y poder, puesto que les previene de la distracción de sus entendimientos en una multiplicidad de proposiciones y de fatigas y cansancios en sus capacidades de acción. Y, en consecuencia, su razón, sin ningún sentido de la belleza, debe aprobar tales métodos cuando reflexiona sobre su aparente interés.

2. Los objetos de contemplación en que hay uniformidad en la variedad son comprendidos y retenidos con más distinción y facilidad que los objetos irregulares porque la observación precisa de una o dos partes conduce a menudo al conocimiento del todo. De este modo, podemos formar una idea distinta de un edificio regular completo a partir de un pilar o dos con un arco intermedio y una cornisa, si sabemos a qué especie pertenece y tenemos su longitud y anchura. A partir de un lado y un ángulo

obtenemos el sólido regular completo; la medida de un lado nos da todo el cuadrado; la de un radio, casi el círculo completo; la de dos diámetros, la de un oval; la de una ordenada y una abscisa, la parábola. Y, del mismo modo, las figuras más complejas que tienen alguna regularidad pueden determinarse y conocerse en todas sus partes a partir de unos pocos datos, mientras que debe prestarse una gran atención al gran número de partes que puede descubrir o fijar la idea de una forma irregular, o proporcionarnos una idea distinta de ella o hacernos capaces de retenerla, tal como aparece en las formas de las rocas salvajes, en los guijarros o en los montones informes, incluso cuando el número de sus partes no es mucho mayor que en las formas regulares. Porque tales objetos irregulares distraen la mente con su variedad, puesto que para cada parte sensible necesitamos poseer una idea bastante diferente.

3. De las dos últimas proposiciones se sigue que *los seres de limitado entendimiento y poder deben elegir, si actúan racionalmente en virtud de su propio interés, actuar mediante los medios más simples, encontrar teoremas generales y procurar objetos regulares, si son iguales en uso a los irregulares, de tal manera que pueda evitarse la interminable fatiga de producir cada efecto mediante una operación distinta, de buscar cada verdad diferente mediante una investigación diferente y de retener la variedad interminable de ideas diferentes en los objetos irregulares.*

4. Pero entonces no parece que haya, además de esta consideración del interés, ninguna conexión necesaria antecedente a la constitución del Autor de la naturaleza entre las formas regulares, las acciones y los teoremas y el imprevisto placer sensible excitado en nosotros a causa de su observación, incluso cuando no reflexionamos en el interés mencionado en la proposición anterior. Y posiblemente la divinidad podía habernos formado de tal manera que no experimentáramos <placer>[63] en tales objetos, o haber conectado el placer

[63] A partir de la 2.ª edición: <placer inmediato>.

a otros objetos de naturaleza muy contraria. Tenemos una tolerable presunción de esto en la belleza de varios animales: proporcionan efectivamente algún pequeño placer a todo aquel que los mira, pero todos <parecen mucho más deleitados en la belleza peculiar de su propia especie que en la de especies diferentes, que raramente suscita ningún deseo entre los animales de distinta especie que el admirado>[64]. Esto hace probable que el placer no sea resultado necesario de la forma en sí misma, porque de otro modo afectaría igual a todas las aprehensiones en cualquier especie, sino que depende de una constitución voluntaria adaptada a preservar la regularidad del universo, y probablemente no es efecto de la necesidad, sino de la elección del Agente Supremo que constituyó nuestros sentidos.

5. Pues bien, a partir de todo esto podemos concluir que *suponiendo que la divinidad es tan buena como para conectar placer sensible a ciertas acciones o contemplaciones, además del interés racional percibible en ellas, hay una gran necesidad moral, a causa de su bondad, de que el sentido interno de los hombres estuviera constituido como lo está ahora, de tal manera que hace de la uniformidad en la variedad la ocasión del placer*. Porque si no fuera así, sino lo contrario, si los objetos irregulares y las verdades y acciones particulares nos agradaran, además de los trabajos interminables que esto nos causaría, debería surgir un perpetuo desagrado de todos los seres racionales consigo mismos puesto que la razón y el interés nos conducen a causas simples generales mientras que un sentido contrario de la belleza nos haría rechazarlas. Los teoremas universales aparecerían a nuestro entendimiento como los mejores medios de aumentar nuestro conocimiento de lo que puede sernos útil, mientras que un sentido contrario nos pondría a buscar verdades singulares. El pensamiento y la reflexión nos recomendarían objetos con

---

[64] En la 4.ª edición añade aquí como nota a pie de página: <Véase Cicerón, *De natura Deorum*, libro I, cap. 27.>

uniformidad en la variedad y, sin embargo, ese perverso instinto nos enredaría en un laberinto de confusión y desemejanza. Y de aquí que nosotros veamos *qué conveniente es para la sabia bondad que suponemos en la divinidad constituir nuestros sentidos internos del modo en que lo son ahora, por el que el placer se une a la contemplación de aquellos objetos cuyas ideas puede imprimir y retener sin la menor distracción una mente finita, a aquellas acciones que son máximamente eficaces y fructuosas en efectos útiles y a aquellos teoremas que ensanchan nuestras mentes.*

En cuanto a la otra cuestión de *qué podía haber llevado a la divinidad, a la que ninguna diversidad de operaciones puede distraer o fatigar, a decidir actuar mediante medios simples y leyes generales y a difundir uniformidad, proporción y semejanza entre todas las partes de la naturaleza que podemos observar*, quizá pueda haber alguna excelencia real en este modo de proceder y en estas formas que no conocemos, pero podemos probablemente decir que, puesto que la divina bondad ha constituido nuestro sentido de la belleza como es en la actualidad por las razones antes mencionadas, la misma bondad ha podido llevar al Gran Arquitecto a decorar este vasto escenario del modo en que resulta agradable a los espectadores y a que la parte expuesta a la observación de los hombres lo estuviera de modo que les fuera agradable, especialmente si suponemos que él había decidido revelárseles tan sabio y bueno como poderoso. Porque de este modo les ha dado a través de toda la tierra mejores evidencias de su arte, sabiduría, designio y bondad que las que podrían tener posiblemente acerca de la razón, consejo y buena voluntad de las otras criaturas, cualidades de las que están seguros cuando conversan con ellas en sus asuntos comunes. En cuanto a las operaciones de la deidad mediante leyes generales, hay otra razón desde un sentido superior todavía a los ya considerados, el de la virtud o belleza de la acción, que es el fundamento de nuestra máxima felicidad. Porque, si no hubiera leyes generales fijadas en el curso de la naturaleza, no podría haber prudencia o finalidad en los hombres, ninguna expectativa racional de efectos a partir de causas, ningún esquema proyectado de acciones ni ninguna

ejecución regular. Si, por tanto, de acuerdo con el marco de nuestra naturaleza, nuestra máxima felicidad debe depender de nuestras acciones, como parece que sucede, *el universo debe ser gobernado no por voluntades particulares, sino por leyes generales sobre las que podamos fundar nuestras expectativas y proyectar nuestros esquemas de acción*[65].

---

[65] A partir de la 2.ª edición añade: <E incluso, además, aunque las leyes generales lo consiguen ordinariamente, si la Deidad impidiera sus efectos cada vez que fuera necesario para evitar algunos males particulares, esto real y justamente suplantaría toda la prudencia humana y la solicitud por sus acciones, puesto que una mente superior libraría al hombre de su responsabilidad>.